REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXIII. Band. 6. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1910.

VERLAG GEORG REIMER BERLIN W. 35

ÜBER DIE

MALTECHNIK DER ALTEN

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER RÖMISCH-POMPEJANISCHEN WANDMALEREI

NEBST EINER ANLEITUNG ZUR MIKROSKOPISCHEN UNTERSUCHUNG DER KUNSTWERKE

VON PROF. DR. E. RAEHLMANN IN WEIMAR

MIT 3 TAFELN PREIS 6 MARK

Die Technik der alten Meister, die Technik der alten griechischen und römischen Kunst ist uns abhanden gekommen. Wir wissen heute nicht mehr, wie die Werke der großen Künstler aus der Renaissancezeit, die Leinwand- und Tafelmalereien des 14., 15. und 16. Jahrhunderts zustande gekommen sind. Noch weniger wissen wir von der Kunsttechnik der alten Griechen und Römer, obwohl eine große Menge von Wandmalereien bei den Ausgrabungen der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens ans Tageslicht gekommen ist. Über die Technik, mit welcher diese Zeugen altgriechischer Kunst gemalt worden, über die Farben, welche verwendet worden sind, über die Art und Weise endlich, wie diese Malereien auf der Wand befestigt wurden, ist ein Streit unter Kunstforschern, sowie unter Künstlern entstanden, der zu einer förmlichen Streitliteratur die Veranlassung gegeben hat.

Der Gelehrte, der Künstler, der die alten Gemälde beurteilt, ist an seine Erfahrung, an das, was er aus den hinterlassenen Schriften der Alten kennt, und schließlich an sein Auge gebunden. Aber was der eine zu wissen oder zu sehen glaubt, stellt der andere in Abrede, sieht der dritte anders!

Wenn wir dagegen das Mikroskop zur Untersuchung der Malereien anwenden, dann erschließt uns die Natur einen Teil ihrer Geheimnisse, indem sie uns das Material schärfer zu sehen erlaubt, welches die Maler längstvergangener Zeiten zu ihren unsterblichen Werken verwendet haben.

So gewinnen wir viele und sehr wichtige Anhaltspunkte, um die Stoffe in den Malschichten der alten Meister zu erkennen.

Cornel von Fabriczy.

† 5. Oktober 1910.

Die wohlbekannte klare, zierliche Handschrift, wie sie Architekten eigen zu sein pflegt, stand auf dem unauffälligen Briefumschlag, der in zeremoniellem Französisch die Anzeige von dem Hinscheiden des verehrten Freundes enthielt. Wer ihn gekannt hat, wird seine Eigentümlichkeit auch in dieser letzten Manifestation voll ausgeprägt finden, mit der er gleichsam persönlich sein Abscheiden mitteilte. Aber diese Art, die an das Sonderbare nicht nur grenzt, sondern schon mitten drin steht, findet für die wenigen Eingeweihten eine schmerzlich rührende Erklärung. Seit im Frühling 1908 eine hoffnungslose Melancholie ihn, den schwer Herzkranken, der Pflege und Sorge seiner Gattin beraubte, fühlte er sich verlassen und auch im kleinsten auf sich selbst angewiesen. Da mag er denn, im Vorgefühl des nicht zu fernen Todes, die Vorsorge getroffen haben, daß die Nachricht auch an alle gelangte, denen er sie zukommen lassen wollte. Und weil dieser Kreis über ganz Europa ausgedehnt war, bediente er sich des alten internationalen Volapüks, der französischen Sprache.

Die gelehrte Welt, der seine ebenso zuverlässigen wie minutiösen Forschungen einen reichen Zuwachs gesicherter historischer Tatsachen brachten, weiß abzuschätzen, was sie an Fabriczy verlor. So klar indessen die Gestalt des Forschers in seinen Arbeiten dasteht, so beinah vollkommene Unkenntnis herrscht über den Menschen und seine äußeren Schicksale. Ich erfülle einen Wunsch des Verstorbenen, der mir seine Freundschaft und sein Vertrauen in dem letzten Dezennium seines Lebens schenkte, indem ich mit seinen eigenen Worten mitteile, was er von seinem äußeren Leben in dieser Zeitschrift, »der Stätte meiner langjährigen literarischen Betätigung« überliefert wissen wollte.

»Ich bin am 3. September 1839 zu Leutschau in der Zips geboren — in einer jener alten Kulturstätten Oberungarns, die noch heut in ihrer Jakobskirche und deren Bildwerken und Gemälden Zeugen der ehemaligen Blüte

gotischer Kunstübung in diesen Gegenden bewahrt. Die Gymnasialstudien absolvierte ich in meiner Vaterstadt, unter vielseitiger geistiger Anregung im Elternhause durch meinen klassisch hochgebildeten Vater (Mitglied der ungarischen Akademie der Wissenschaften) und einen für jegliche Offenbarung der Kunst warm empfindenden Oheim, der in letzterer als Architekt auch praktisch — selbstverständlich unter den beschränkenden Bedingungen des Milieus — tätig war. Dieser Umstand, neben natürlicher Anlage und Vorliebe, bestimmte auch die Wahl meines Berufes, zu dem ich mich in den Kursen für Baukunst und Ingenieurwesen an den technischen Hochschulen zu Wien, Karlsruhe und Zürich (wo ich Semper zu meinen Lehrern zählen durfte) durch sechs Jahre — von 1858—1863 — vorbereitete. Meine dort erworbenen Kenntnisse habe ich sodann durch längere Jahre (1864—1876) im praktischen Eisenbahnbau in Siebenbürgen, Württemberg und meinem Vaterlande verwertet. Die Mußestunden jener Jahre erlaubten es mir, mich in das Studium der Kunstgeschichte, deren rudimentäre Kenntnis ich mir schon in der Gymnasialzeit mit Eifer angeeignet hatte, eingehender zu vertiefen. Und da die Mühen eines anstrengenden, oft in halbzivilisierten Gegenden unter manchen Entbehrungen ausgeübten Berufes meine Gesundheit erschüttert hatten, quittierte ich 1876 meine letzte, nach der Einschätzung bureaukratischen Maßstabs hervorragende Stellung bei den ungarischen Staatsbahnen und faßte den Entschluß, meine Tätigkeit fortan ganz auf das Gebiet der mir so sehr ans Herz gewachsenen Kunstgeschichte zu verlegen. In fünfjährigem rastlosen Studium lernte ich an Ort und Stelle die Kunstschätze Italiens, Frankreichs, Englands eingehend kennen (Österreich und Deutschland hatte ich schon in meinen früheren Studienjahren auf wiederholten Reisen nach allen Richtungen durchstreift) und ließ mich endlich 1880 in Stuttgart nieder, indem ich dort meinen eigenen Hausstand gründete. Meine literarische Tätigkeit hatte ich schon während meiner Wanderjahre (1877) mit Aufsätzen für Lützows Zeitschrift begonnen, die sich anfangs mit Themen moderner Kunstübung beschäftigten. Bald aber verlegte ich ihren Schwerpunkt auf das Gebiet der Kunst vergangener Zeiten und schränkte mich auch da ausschließlich auf die Kunst Italiens ein. In der Zeitschrift für bildende Kunst, im Repertorium für Kunstwissenschaft (seit 1885), im Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, dem Archivio storico dell' arte und italiano, sowie sonstigen Zeitschriften des In- und Auslandes habe ich seither dies Gebiet teils in berichterstattender, teils selbständig forschender eifriger Arbeit bebaut. Meine betreffenden Beiträge in Buchform (Brunelleschi, Sangallo, Ciceronebearbeitung, Libro di Billi, Codice Gaddiano, Medaillen der ital. Renaissance) sind den Fachkreisen nicht unbekannt geblieben. Leider haben mich körperliche Beschwerden seit Jahren vielfach daran gehindert, meine Kräfte

so intensiv, wie ich es gerne gewollt hätte, im Dienste meiner Lieblingswissenschaft zu betätigen.«

Dieser im April 1903 bereits niedergeschriebenen Generalübersicht folgt noch, vom Juni 1908, eine Ergänzung, die der äußeren späten, aber wohl verdienten Erfolge und Auszeichnungen in bescheidener Kürze gedenkt. »Seit ich diese Zeilen geschrieben, haben meiner wissenschaftlichen Tätigkeit auch die Zeichen äußerer Anerkennung nicht gefehlt. Im Mai 1903 hat mich die Akademie der Wisenschaften zu Budapest zu ihrem Ehrenmitgliede gewählt, ein Jahr darauf wurde ich von der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen zum Doctor hon. causa kreiert.«

Fabriczy gehört jener immer mehr zusammenschmelzenden ältesten Generation von Kunstforschern an, die erst als reife Männer einer langgehegten Geistesneigung nachgeben und nun mit dem tiefen Ernst der Lebensreife sich in den Dienst einer in freier Liebe erwählten Wissenschaft stellen. Man weiß, welches Maß von Energie und Selbstzucht dazu notwendig ist, eine »nach der Einschätzung bureaukratischen Maßstabs hervorragende Stellung« mit den Mühen und Unsicherheiten eines Anfängers in der Wissenschaft zu vertauschen. Und nicht minder vorbildlich erscheint die Selbstverleugnung, die, ohne nach äußerer Anerkennung oder staatlicher Beförderung zu schielen, ihr Genügen an dem Ernst und der Treue findet, mit denen sie einer hohen Aufgabe dient. Fern von den großen Zentren des kunstwissenschaftlichen Betriebes, ungefördert von einer auf gegenseitige Hilfsbereitschaft versicherten Kollegenschaft, doch auch unverwirrt von ihrem Widerspruch und ihrer Mißgunst, hat er ein zurückgezogenes Forscherleben geführt als einer der Eifrigsten, Unermüdlichsten, Zuverlässigsten im Kampf mit allerhand körperlichen Beschwerden, die ihn »vielfach daran gehindert, meine Kräfte so intensiv, wie ich es gerne gewollt hätte, im Dienste meiner Lieblingswissenschaft zu betätigen«. Gewiß hat er auch materielle Opfer gebracht. Wenn er alljährlich im Frühling nach Florenz kam, um die Maulwurfstätigkeit des Archivforschers mit den planmäßigen Wanderungen des Kunstliebhabers zu vereinen, so stieg er in dem bescheidensten Quartier ab, schränkte seinen Lebensunterhalt auf das Notdürftigste ein und mied mit spartanischer Strenge auch nur den bescheidensten Komfort, die primitivste Bequemlichkeit. Auch mit dieser Bedürfnislosigkeit, die ferner Stehende allzuleicht verkannten, opferte er einem Ideal: er hat eine ganz ungewöhnlich große Summe der ungarischen Akademie der Wissenschaften testamentarisch sichergestellt.

Von der praktischen Architektur herkommend, bot sich ihm in Italien, der geliebten terra madre seiner Studien, die Renaissancearchitektur als natürliches Forschungsgebiet an. Sein monumentaler »Brunelleschi« (1892) bezeichnet den Höhepunkt, seine gleichmäßige Durch- und Neubearbeitung

dieses großen Gebietes für den Burckhardtschen Cicerone (zum erstenmal erschienen in der 7. Auflage, 1898) den Abschluß dieser Tätigkeit. Als ein Epilog, »Parerga und Paralipomena«, sind die Brunelleschiana im Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen (Beiheft zum XXVIII. Jahrgang, 1907) zu bezeichnen. Besonders wertvoll für die theoretischen Studien jener Epoche und Kunstgattung bleibt noch die kritisch musterhafte Ausgabe der »Handzeichnungen des Giuliano da San Gallo« (1902).

Von der Renaissancearchitektur zur Plastik der Zeit war es nur ein Schritt bei der damals nahen Verschwisterung der beiden Künste. Langsam sich immer enger einkreisend, hat Fabriczy den weitaus umfangreichsten Teil seiner Lebensarbeit auf das Spezialgebiet der italienischen Skulptur konzentriert. Hier steht er als Forscher, als Erweiterer und Vertiefer unserer Kenntnisse Schulter an Schulter neben Wilhelm Bode. Gleich Bode umfaßt er das gesamte Gebiet, und neben den großen Namen von Künstlern, die in aller Munde sind und als Träger der Entwicklung gefeiert werden, hat uns Fabriezy auch eine Schar von kleinen kennen gelehrt, die nur mühsam aus der Unterschicht des Handwerks hervorragend, doch von Bedeutung sind, weil sie in ihrer Zeit die Ansprüche des Durchschnitts befriedigten. Es sei nur an Domenico Rosselli, an Nanni di Miniato und Giovanni Minello erinnert. Der divinatorische Blick, mit dem Wilhelm Bode die Gestalt und das Werk eines Meisters aus den disjectis membris wieder zu erkennen weiß, das Instinktive, das ihn, auch wo er im Detail nicht überzeugt, doch niemals die Richtung, in der zu suchen war, verfehlen läßt, diese großen Kennereigenschaften darf man Fabriczy nicht nachrühmen. Er ist keineswegs ängstlich Vermutungen und Zuschreibungen aus dem Weg gegangen, doch fehlte ihm neben der Sicherheit auch die Kehrseite der Kennerschaft: das Diktatorische, das sich versteift und das nicht von seiner Meinung abzubringen ist. Er hat öffentlich wie auch privatim was ihm später irrtümlich erschien, als Irrtum anerkannt, wohl im Bewußtsein, seinem Wert und Ruf damit nicht das mindeste zu vergeben. Seine Natur, nicht prophetisch gestimmt, sondern auf das Beharrliche gerichtet, ging andere Wege. Wie er als Architekt nicht das freie Schaffen, sondern die mathematisch exakten Konstruktionen des Eisenbahningenieurs zu seinem Beruf erwählt hatte, so offenbarte sich diese auf die Exaktheit der Tatsachen eingestellte Intelligenz auch in der Methode seiner wissenschaftlichen Arbeit. Das dokumentarisch Sichergestellte erschien ihm als die notwendige Basis alles weiteren Forschens. Es gehörte die ganze Zähigkeit seines Willens dazu, ihn Jahrzehnte hindurch diese entsagungsvolle Arbeit über den verstaubten Bänden mit ihrer krausen Handschrift, ihrem juristischen Rotwelsch und ihren vertrackten Abbreviaturen leisten zu sehen. Und nicht etwa zu einer Frohn, in deren Unerläßlichkeit man sich resignierend fügt, sah man ihn alljährlich im Frühling Tag für Tag die

pompöse Treppe in den Uffizien emporsteigen, die in die vernachlässigte Armseligkeit des Benutzerzimmers führt, — im Gegenteil, er freute sich das ganze Jahr auch auf diesen Teil seines Reisestudienprogramms. Wenn er, mit dem Rücken gegen das Fenster, seinen kleinen, scharf umrissenen Kopf über die verkritzelten Rogiti irgendeines Ser Jacopo oder die Alloghagioni irgendeiner Behörde oder die Entrate ed Uscite einer Klostergemeinschaft neigte, dann wieder zu dem kleinen Holztisch schritt, um auf die Rückseite eines schon benutzten Papieres — ich glaube, er hat nie für einen Soldo Papier gekauft — eine Notiz zu schreiben, halblaut sich selbst diktierend — erschien er recht in seinem Element, pergamenten wie die alten Scharteken selbst, umwittert von der Sonderlingatmosphäre, in die ein Spitzweg seine menschlichen Kuriosa zu bannen wußte. Wenige, zum mindesten von den deutschen Fachgenossen, werden wie er in den Beständen namentlich der Florentiner Archive Bescheid gewußt haben, und erstaunlich bleibt die Fülle von Nachrichten, die er aus diesen Senkgruben des historischen Geschehens wieder zutage gefördert hat. Dabei beseelte ihn mit dem Eifer auch die glückliche Blindheit des geborenen Archivforschers. Ihn freute jede kleinste Tatsache, ihn befriedigte das Geschäft des Suchens und Findens, und er dachte nicht daran, den Kraftaufwand gegen die Fundresultate abzuwägen. Musterhaft sind seine Drucke der alten Urkunden. Wen es verlorene Zeit dünkt, aus dem umständlichen stereotypen Wort- und Phrasenschwall der allermeisten jener Dokumente das bescheidene Körnchen historischer Tatsächlichkeit herauszustöbern, wird Fabriczy besonderen Dank wissen für die überaus wertvollen chronologischen Prospekte, die er namentlich in den letzten zehn Jahren seinen Forschungen angefügt hat und in denen er kurz und treffend die dokumentarisch gesicherten Fakten aneinanderreiht. Derartige Prospekte verdanken wir ihm über: Niccolò di Piero d'Arezzo und seinen Sohn Piero di Niccolô Lamberti (Arch. stor. ital. 1902), über Michelozzo, Pagno di Lapo Portigiani, Niccolô dell' Arca, über die Mitglieder der Bildhauerfamilie Ferrucci, über Giuliano da San Gallo, Simone Cronaca, Giovanni Minello, Andrea Sansovino (sämtlich im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsammlungen und seinem Beiheft veröffentlicht), womit nur die ausführlichsten und wichtigsten namhaft gemacht sind. Von größeren, zusammenhängenden Quellenpublikationen verdient seine Ausgabe des für das Vasaristudium wichtigen Libro di Antonio Billi (Arch. stor. ital. 1891) und des Codice dell' Anonimo Gaddiano (ebda 1893) rühmende Erwähnung. Bei der Kommentierung dieser alten Texte unterstützte ihn eine genaue Literaturkenntnis, die sich bis auf die entlegenen Lokalpublikationen der kleinen italienischen Gemeinden und Kunstgenossenschaften erstreckte, in deren Faszikeln er auch gelegentlich literarische Gastrollen gab.

Überhaupt verfolgte er von seiner einsamen Warte aus mit wachsamem Auge die immer mehr sich zersplitternde kunstgeschichtliche Literatur. Jahre hindurch brachte fast jedes Heft dieser Zeitschrift C. v. F. gezeichnete Mitteilungen über neue Forschungen, die ihn in genauester Fühlung mit allen Organen unserer Disziplin zeigten. Wo die bescheidenen Mittel der Stuttgarter und Tübinger Bibliotheken versagten, halfen seine persönlichen Beziehungen nach. Die Freundlichkeit seines Wesens, die offene Begeisterung für alle Kunstschätze des Landes, die Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit seines Auftretens ließen ihn gerade den Italienern als simpaticone erscheinen, und die Beharrlichkeit, mit der er gelegentlich seiner Wißbegierde nachging, erweckte bei seinem Alter und dem leichthin Sonderbaren seiner Erscheinung statt Ungeduld nur gutmütiges Nachgeben. Zudem war er ein regelmäßiger Gast, dessen Eigenheiten man respektierte, weil man ihn immer unverdrossen die großen und namentlich die kleinen Mißhelligkeiten hinnehmen sah, wie sie in Italien von bärbeißigen Küstern, unauffindbaren Türhütern und übereifrigen Guiden heraufbeschworen werden.

Was er referierend geleistet, darf neben seiner originalen Forscherarbeit nicht übersehen werden. Auch als Berichterstatter und Rezensenten zeichnete ihn neben dem Fleiß ein großes Wohlwollen aus. Vorurteilslos und unbefangen begab er sich an die Lektüre. Auch wo der Gegenstand sein eigenstes Stoffgebiet berührte, fiel es ihm nie ein, die stolze Miene des Besserwissers von vornherein aufzustecken. Die kleinliche Ängstlichkeit, mit der viele ihr mühsam abgestecktes Sondergebiet vor jedem Eindringling zu verteidigen suchen, war ihm allzeit fremd. Unsere Beziehungen datieren von dem Augenblick, wo er mich in freundlichster Weise um Zusendung meiner Arbeiten über italienische Plastik ersuchte. Nie ward die Feder in seiner Hand zur Geißel oder gar zum Richtschwert; sein Mißfallen kleidete sich in die vornehme Form des Bedauerns. Polemik war nicht seine Sache, am allerwenigsten die auf das Persönliche oder besser gegen die Person gerichtete. Er hat bei Gelegenheit der Meinungsverschiedenheit über die Zeitbestimmung des berühmten Tabernakels für Verrocchios Thomasgruppe seinem Gegner dott. Marai mit kühler Sachlichkeit Rede und Antwort gestanden (Arte V, 1902). Dagegen erwärmte er sich leicht im Lobe, war aber auch dabei bestrebt, im Dienste der Wissenschaft mehr propagierend zu wirken als persönlich zu verpflichten. Manche seiner Referate haben sich zu Abhandlungen ausgewachsen, die in erster Linie vorzüglich orientieren, z. B. die sechs Aufsätze über W. Bodes »Renaissanceskulptur Toskanas« (Beilage zur Münch. Allg. Ztg. 1901, Nr. 241—243 und 1906, Nr. 36—38) sowie die vier umfangreichen Artikel über Steinmanns Sixtinawerk (ebda. 1902, Nr. 2. u. 3, und 1906, Nr. 175 u. 176).

Ob er ein Schriftsteller war? Die Beantwortung dieser Frage schließt in sich die Betrachtung seiner geistigen Kultur. Er besaß einen reichen Schatz von Bildung, der, so sehr er auch aus vielerlei Wissen und Kenntnissen zusammengesetzt war, doch durch geistige Verarbeitung, durch das begeistert aufnehmende Gefühl erst ganz sein eigen wurde. Es war sein wertvollstes Erbgut, das der »klassisch hochgebildete Vater« und der »für jegliche Offenbarung der Kunst warm empfindende Oheim« ihm hinterlassen hatten. Seine Freude an bildender Kunst war selbstlos und vielseitig, ganz unberührt und unbeeinflußt von seinem gelehrten Interesse. Das merkte man, wenn man mit ihm nach den vormittäglichen Archivstunden die Galerien durchschritt oder die Umgebung durchstreifte. Sein Auge war offen, sein Herz empfänglich für alle Schönheit der Natur. Die Abgelegenheit seiner Stuttgarter Behausung war ihm willkommen, weil sie ihm gestattete, mit drei Schritten im Walde zu sein. Das kleine Schwarzwaldbad Niedernau, das er wieder und wieder aufgesucht hat, blieb ihm mit seinen bescheidenen und versteckten Reizen teuer neben der leuchtenden Schönheit toskanischer Gefilde. In der Literatur und Poesie war er bewandert und voll echter Empfindung auch für Lyrisches. Dies hing wohl mit seiner Neigung für Musik zusammen. Obwohl nicht selbst ausübend, überraschte er durch feines Verständnis und Urteil, das seine musikalisch hochbegabte Gattin durch ihre Kunst zu vertiefen verstanden hat. An Einsamkeit gewöhnt, erschloß er sich freilich nicht leicht, am wenigsten mit diesen Provinzen seines Geistes. Doch denk' ich manches spätabendlichen Spaziergangs an den breiten Lungarnoquais in lauer Sommerluft, wenn drüben der Lichtschein der Häuser über dem halbvertrockneten Flußbett aufglänzte und aus den dunklen Zypressen das Mosaik am Giebel von S. Miniato mit schwachem Goldschimmer herüberleuchtete. Dann lockten ihn die Stille und das entschwebende Glück des Tages gleichsam aus sich selbst heraus und er erschien anders, reicher als in dem Lärm und Gedränge des hohen Tages. Sein Geschmack auf allen diesen Gebieten blieb aufs Klassische gerichtet, worin man den Schüler Sempers leicht erkannte.

Aber auch sein bestgeschriebenes Buch, die »Medaillen der italienischen Renaissance« (1902) offenbart ihn nicht als einen Schriftsteller. Dazu fehlte ihm die Geschmeidigkeit des Geistes, die Leichtigkeit der Hand, die Natürlichkeit des Ausdrucks. Seinen Perioden mangelt die Übersichtlichkeit des Baus, seinem Ausdruck die persönliche Prägung, seinem Stil der Rhythmus. Für all das hatte er durchaus ein Gefühl und schätzte es hoch, empfand aber auch, daß es ihm versagt war — und beschied sich. Kein Meister des Wortes und der Darstellung — ein Diener der strengen Wissenschaft war er und wollte er sein. Darin hat er seine vornehmste Lebensaufgabe erkannt. Das ist seine ethische Größe.

Seine Persönlichkeit ist aufbewahrt in dem fliehenden Andenken weniger, die ihn kannten, denen er Freund gewesen. Für die Wissenschaft bleibt, was er erarbeitet, von unverlierbarem Werte. Wer immer einmal an die noch ungelöste Aufgabe herantritt, die Geschichte der italienischen Renaissanceplastik zu formen, findet in den Forschungen Fabriczys die sicheren Grundsteine, auf denen er das Gebäude aufrichten kann. So wird die Zukunft des Verstorbenen sein, was auch sein Leben gewesen: ein Fördern und Wirken in der Verborgenheit. Bene vixit, qui bene latuit.

Gr.-Lichterfelde, November 1910. *Hans Mackowsky.*

Zur inhaltlichen Deutung eines Bildes im Museo Civico zu Pisa.

Von **Dr. Willy F. Storck.**

Die folgenden Zeilen sind einem Bilde gewidmet, das in der kunsthistorischen Literatur bereits mehrere Deutungen erhalten hat, von denen die kürzlich von neuem vorgeschlagene infolge ihrer großen und interessanten Einfachheit, die in der Tat etwas Bestechendes hat, Gefahr läuft,

Abb. 1.

allgemein anerkannt zu werden. Es handelt sich um das aus der Domopera stammende Bild des Museo Civico in Pisa, Sala III, nr. 29 [1]) vgl. Abb. 1. Künstlerisch ist es wenig bedeutend und gehört der florentinischen bzw. pisanischen Schule des 14. Jahrhunderts an. In felsiger Landschaft sitzen links drei Jungfrauen, von denen die mittlere durch einen großen Heiligenschein vor ihren Gefährtinnen ausgezeichnet ist. Sie und ihre zur Rechten

[1]) Die kleine, leider etwas unscharfe Photographie verdanke ich der Güte des Herrn Direktors Aug. Bellini Pietri.

sitzende Begleiterin sind mit Spinnen beschäftigt, während die dritte untätig die Hände in den Schoß legt[2]). Vorne weidet eine Heerde von Schafen und Ziegen, dahinter liegt ein Windspiel zusammengekauert. Von rechts kommen drei Reiter heran, deren mittelster durch eine Krone (oder Stirnreif?) als besonders vornehm gekennzeichnet erscheint. Sein Pferd ist weiß; die beiden anderen braun und schwarz. In den Bewegungen der Pferde, besonders dem braunen, sich vorbeugenden des linken Reiters, zeigt sich eine direkte Abhängigkeit von der Cavalcata della morte[3]) des Camposanto. Sie ist auch in den Reitern selbst wahrzunehmen, besonders in der Kopfhaltung des rechts reitenden und in der Tracht und dem Reitsitz des linken Mannes. Bei dem mittleren, bärtigen Vornehmen scheint der als Ludwig bezeichnete Kaiser des Camposantofreskos eingewirkt zu haben. Eine alte Tradition will in den drei Reitern Porträts des Castruccio Castraccani, Uguccione della Faggiola und Kaiser Ludwig erkennen. Sie zeigt auch hier den Zusammenhang mit dem Pisaner Fresko, bei dessen Besprechung Vasari dieselben Personen nennt.

Früher deutete man die Heilige als hlg. Agnes, später als hlg. Anna. Der offizielle Katalog enthielt die Bezeichnung: S. Anna in atto di filare con due compagne. Hettner[4]) schlug dann eine neue Deutung vor, zu der ihm offenbar die äußerliche Ähnlichkeit mit dem Pisaner Fresko verleitete: er glaubte in der Darstellung eine Variante der Legende der drei Lebenden und der drei Toten erkennen zu dürfen, die in der italienischen Kunst und Literatur weit verbreitet war[5]). Seine Deutung, der Beltrami[6]) und Renier[7]) widersprachen, wurde angenommen von Vigo[8]) und neuerdings von Künstle[9]) als sicher hingestellt. »Die drei Reiter sind ohne Zweifel die unserer Legende; was sollen aber die spinnenden Frauen? Ich sehe darin die drei Parzen, die sich sehr wohl als Ersatz der den Italienern des 15. Jahrhunderts so unsympathischen Totengerippe eigneten. Der Einfluß der Antike geht also hier noch weiter als im »Triumph des Todes«.

---

[2]) Sie lenkt weder den Faden, noch reißt sie ihn ab, wie Vigo und Künstle sagen.

[3]) Die ihrerseits wieder französische Miniaturen zum Vorbild haben, wie etwa die Darstellung der Trois morts et trois vifs des Psaultier de la Reine Bonne, worauf Vitzthum im Rep. f. Kw. XXVIII p. 218 mit Recht hinwies.

[4]) Hettner, Italienische Studien. 1879. S. 134.

[5]) Die künstlerischen Darstellungen sind bisher lange nicht alle bekannt. Ich führe daher die mir bekannt gewordenen Fresken hier an: Clusone, Cremona, S. Margherita bei Melfi, Camposanto zu Pisa, Poggio Mirteto, Subiaco, San Fermo zu Verona, Vezzolano. Italienische Tafelgemälde mit Darstellung der Legende auf Schloß Gardelegen (Altmark) und Göttingen (Univ.-Sammlung).

[6]) Beltrami, Le danze macabre. 1894. p. 17.

[7]) Emporium XII. 1900. p. 381.

[8]) P. Vigo, Le danze macabre in Italia. 2. Aufl. Bergen 1901. p. 55.

[9]) Künstle, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. 1908. S. 56.

Abb. 2.

In der Tat, wäre der Ersatz der drei Toten durch die drei Parzen eine auffallende, höchstbedeutsame Variante der Legende und von großer Bedeutung für die Erkenntnis vom Nachwirken antiker Vorstellungen im Mittelalter, wie es hier an einem eklatanten Beispiel klar zu liegen schien. Bei meinen Untersuchungen über die Legende fand ich wirklich ein Gedicht des 12. Jahrhunderts [10]), das die Anschauung der drei Parzen als Walterinnen des Schicksals deutlich festhielt:

Vim vite minuit Parcarum firma potestas:
Hec tibi dat finem, terminat ista diem
Dum ducit Lachesis filum, secat Atropos illud,
Officium Lachesis perdit amara soror.

Ja, in verschiedenen mittelalterlichen Dichtungen, der Pélérinage de la vie humaine, dem Chevalier délibéré und dem Roman de la Rose erscheint der Tod als Atropos. Auf dem Becher von Boscoreale steht deutlich zu lesen: Clotho. Und in einer späteren totentanzähnlichen Dichtung, der »Danse des Aveugles«, ergreift Atropos das Wort: Je suis la mort de nature ennemye qui tous vivans finablement consomme. Daß die Parzen in der späteren Renaissancekunst bei Darstellungen des Todes eine Rolle spielten, ist bekannt. Sie werden hier wohl zurückgehen auf die literarische Anregung der Petrarkaschen Sonette. Sie erscheinen vornehmlich in den Darstellungen des »Trionfo della Morte« [11]). — So schienen in der Tat alle Voraussetzungen gegeben, die für eine Möglichkeit der Ersetzung der Toten durch die Parzen sprachen, und die von Hettner vorgeschlagene Deutung der Pisaner Tafel schien eine festere Stütze zu finden. Auffallend blieb ja immerhin die Isolierung der einen Jungfrau und ihre Charakterisierung als Heilige. Und was hatte ferner die Heerde mit den Schicksalsgöttinnen zu schaffen?

Bei der Durchsicht des neuen illustrierten Katalogs des Kaiser-Friedrich-Museums stieß ich auf ein Bild, das, wie ich glaube, die Deutung unseres in Frage stehenden Bildes mit größerer Bestimmtheit ergibt [12]).

---

[10]) Sitzungsber. der Berl. Akad. d. Wissenschaften. 1895. S. 131. Ich werde demnächst an anderem Orte über „Die Parzen in der Dichtung und Kunst des Mittelalters“ handeln.

[11]) Prince d'Essling et Müntz. Pétrarque et l'art de la Renaissance. 1904. p. 209, 249 ff. Dazu Weisbach, Repert. f. Kw. XXVI S. 280. — Weisbach, der offenbar das Material genau durchforscht hat, sagt: »Die drei Parzen ersetzen in Italien im 15. Jahrhundert niemals die Darstellung des Todes, finden sich aber schon einmal in seiner Begleitung. Cod. Barber. XLV. 137.«

[12]) Vollständiger Katalog der italienischen Gemälde des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin. 1910. S. 14. — Erst beim Lesen der Korrektur kommt mir eine Stelle aus Schubring, Pisa 1902 p. 130 zu Gesicht, die bereits die richtige Deutung des Bildes kurz ausspricht.

Es ist Nr. 1069, Schule von Siena um 1350/80, und stellt eine Szene aus dem Leben der hlg. Margarethe dar, vgl. Abb. 2. Es ist die Heilige und Märtyrerin aus Antiochien, Tochter des heidnischen Priesters Theodosius. Sie hütete in Pisidien die Heerden ihres Vaters und wurde auf Befehl des Olybrius weggeführt, der sie zum Weibe begehrt. Das Bild stellt den Augenblick dar, wo der Präfekt des Kaisers Aurelian, Olybrius, der Jungfrau entgegentritt und sie auffordert, ihm zu folgen. Er reitet ihr mit seinem Gefolge entgegen; die beiden Gefährtinnen der Heiligen weichen ängstlich zurück; die eine hält die Spindel in der Hand. Ein Hund und eine Herde sind am rechten Rande des Bildes zu sehen. Betrachten wir die Übereinstimmungen: der Führer (hier durch einen Kranz gekennzeichnet) mit seinem Gefolge entspricht den drei Reitern des Pisaner Bildes. Die Heilige und ihre Genossinnen werden wir unschwer in den drei sitzenden Jungfrauen wiedererkennen; auch das Motiv des Spinnens erhält seine Aufklärung, ein Zeichen ländlicher Beschäftigung. Der Hund und die Heerde wurden bereits genannt. Nach alledem wird man, glaube ich, die Deutung (sie war zu schön, um wahr zu sein!) des Pisaner Bildes aufgeben, auf alle Konsequenzen verzichten müssen. Das Tafelgemälde in Pisa stellt eine Szene aus dem Leben der hlg. Margarethe von Pisidien dar und ist mit dem Pisaner Fresko nur durch die formale Entlehnung der Reitergruppe verbunden.

Zur Entstehungsgeschichte der schwäbischen Gotik.

Von **Hans Klaiber.**

Die Anfänge der gotischen Baukunst in Schwaben, speziell im nördlichen Teil, der von romanischer Zeit her in der baugeschichtlichen Entwicklung die Führung hatte, liegen ziemlich klar am Tage. Wenn sich auch natürlich nicht bei jeder Dorfkirche, die in einem Bauteil, vielleicht gar nur in einigen Fensterchen frühgotische Merkmale aufweist, die Herkunft dieser Formen feststellen läßt, so kann man doch wenigstens die Hauptquellen mit Bestimmtheit namhaft machen, aus denen die neuen Stilelemente dem Lande zugeflossen kamen. Es ist dies, wie man längst erkannt hat, die Ordensgotik der Dominikaner, Franziskaner und Zisterzienser und als wichtige Ergänzung der Einfluß der Stiftskirche zu Wimpfen i. T. Versucht man die Filiationen zu rekonstruieren, so ergibt sich ein mannigfaltiges Bild. Um direkte Kopien handelt es sich, wie überhaupt auf architektonischem Gebiet, in der Regel nicht. Schon die Verschiedenheit der praktischen Bedürfnisse, Platzverhältnisse und verfügbaren Mittel mußten Abweichungen mit sich bringen, ganz abgesehen von der künstlerischen Individualtiät der Erbauer, die man ja bei manchen ländlichen Meistern nicht zu überschätzen braucht. So entdecken wir die entscheidenden Ähnlichkeiten bald im Konstruktiven, bald in Einzelzügen der Dekoration; wir finden das Übernommene hier vereinfacht oder vergröbert, dort bereichert, mit älteren Reminiszenzen durchsetzt oder mit fortschrittlicheren Elementen anderer Provenienz vermischt. Und läßt uns das einemal eine schlagende Übereinstimmung die Abhängigkeit mit Sicherheit behaupten, so müssen wir uns ein andermal damit begnügen, Anregungen allgemeinerer Art vermutungsweise anzunehmen. —

Die früheste Kenntnis der Gotik wurde der schwäbischen Baukunst durch die Zisterzienser vermittelt. Die Bauten des Übergangstils in Kloster Maulbronn bieten neben dem Formenapparat der Frühgotik auch bereits die Grundgedanken gotischer Konstruktion und Raumgestaltung; freilich noch nicht in der klaren Konsequenz des Systems, sondern reichlich versetzt und durchwoben mit romanischen Stilelementen. Bald scheint sich die Dekorationsfreude der reichen spätromanischen Kunst noch einmal im Spiel mit den neuen Formen ausleben zu wollen, wie im Kreuzgang, bald

klingen in den neuen Konstruktionen und Raumbildungen romanische Formen und Gestaltungsprinzipien nach. So entstand ein reizvolles Gebilde, in dem die künstlerischen Empfindungen zweier Perioden sich vermischten und dessen Meistern ein individuelles Gefühl für baukünstlerische Schönheit zuerkannt werden muß. Es ließe sich nun, rein theoretisch, die Möglichkeit denken, daß sich aus dem Maulbronner Übergangstil heraus eine Frühgotik entwickelt hätte. Sicher waren es doch die neuen Formen und Ideen, die die klösterlichen und weltlichen Baumeister im Lande zur Nachahmung reizten, und Maulbronner Einflüsse lassen sich auch vielfach im schwäbischen Kirchenbau des früheren 13. Jahrhunderts verfolgen. Aber zu einer eigentlichen Weiterbildung im Sinn einer folgerichtigen Herausschälung der neuen Gedanken ist es dabei nirgends gekommen. Entweder wurde die edle Gestaltung der dekorativen Teile zum Vorbild genommen, oder gelegentlich auch einmal ein ganzes Raumgebilde kopiert, doch nirgends eine Weiterbildung versucht. Dazu hätte es ja wohl eines Meisters bedurft, der nicht rein in der Anschauung und dem Vorstellungskreis der heimischen Bauweise stecken geblieben, sondern irgendwie vom neuen Geist berührt gewesen wäre. Denn der schwäbische Provinzialismus spätromanischer Zeit hätte von sich aus eine solche Entwicklung nicht begünstigt. In ihm lebte keinerlei selbsttätige Tendenz zur Lösung neuer konstruktiver und raumbildnerischer Aufgaben, und seine Dekoration wird beherrscht durch die volkstümliche Neigung zu ungebundener Phantastik. So konnten die von den Zisterziensern übermittelten Anregungen und was etwa noch aus den rheinischen Landen dazu kam, zu einer wirklichen Neuschöpfung nicht führen. Dies wurde erst durch einen neuen Vorstoß erreicht, der nunmehr der Gotik die Pforten öffnete, und zwar gerade da, wo ihr das reichste Arbeitsfeld winkte, in den Städten, die von den klösterlichen Niederlassungen der Benediktiner und Zisterzienser die führende Rolle in der Baukunst übernommen hatten. Es waren die Bettelorden, die durch ihre Kirchen in Eßlingen dem Lande Beispiele gotischer Bauweise vor Augen stellten. Schon im Jahr 1206 waren die Minoriten in Eßlingen eingezogen, 1237 richteten sie sich, laut Inschrift an der Kirche, zum Bleiben ein, und 4 Jahre früher hatten sich auch die Dominikaner in der Stadt niedergelassen. Bei der Erbauung ihrer Kirche scheinen die Franziskaner, einer auch sonst bei den Predigtorden nachweisbaren Übung nach, mit der Errichtung des Gemeindehauses begonnen zu haben, um möglichst rasch einen Predigtsaal zur Verfügung zu haben, während sonst bekanntlich im allgemeinen mit dem Chor begonnen wurde. Das flachgedeckte Langhaus der Eßlinger Franziskanerkirche, das in den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts abgebrochen wurde, ist nach einem Plan entworfen, dessen Längen-, Breiten- und Höhenverhältnisse und Stützenzahl auch anderwärts wiederkehrt und

offenbar einem im Orden überlieferten Schema entsprach. Das Volkshaus war annähernd halb so breit als lang, erstreckte sich in sieben Jochen und trug seine flache Decke in der Höhe von 21 m. Hohe schlanke Rundsäulen stützten auf achteckigen Kapitellen die hoch und elastisch geschwungenen Arkadenbögen. Die ansehnlichen Verhältnisse dieses Raumgebildes scheinen ihren Eindruck nicht verfehlt zu haben: sie spiegeln sich deutlich in dem Bau der Stadtkirche zu St. Dionys in Eßlingen, die in spätromanischer Zeit mit den Osttürmen begonnen worden war. Als man nun um die Mitte des Jahrhunderts daran ging, das Langhaus aufzuführen, übernahm man das räumliche Schema der eben erstandenen Minoritenkirche. Zwar sind die zwei westlichen Joche der Pfarrkirche erst in hochgotischer Zeit zur Ausführung gelangt, können aber sehr wohl zum ersten Plan gehört haben[1]). Dagegen ließ man sich freie Hand in der Durchbildung der Einzelheiten. Zumal die Gestaltung der Stützen weicht weit vom Vorbild ab: es sind schwere gedrungene Achteckpfeiler, an deren Kapitellen der Blätterschmuck der Gotik noch mit den Knospen des Übergangstils und dem phantastischen Figurenschmuck des Spätromanismus zu ringen hat. Die aus der romanischen Tierornamentik wohl bekannten Fabelwesen mit verschlungenen Hälsen, die Hockerfiguren und derlei altgewohnter und im Lande speziell beliebter Phantasiespuk hatten in der Einbildungskraft des Erbauers oder seiner Werkleute offenbar ihren Platz nicht so rasch dem Neuen geräumt. Übrigens kann der Raumeindruck von St. Dionys nicht eben glücklich genannt werden. Es besteht ein unleugbares Mißverhältnis zwischen der übermäßig hohen flachen Deckung und den gedrungenen Proportionen, der schweren Gliederung der unteren Teile, und den hohen, spärlich erhellten Wänden des Mittelschiffs fehlt jede Belebung. Trotzdem hat man auch anderwärts das Schema der hohen Flachdeckbasilika aufgenommen; an der Stadtkirche in Heilbronn noch im Lauf des 13. Jahrhunderts, vielleicht durch direkte Vermittlung der Franziskaner, die sich 1275 in Heilbronn niederließen und sofort an Kloster- und Kirchenbau gingen. Die schweren Rundpfeiler mit ihren sechs Langhausarkaden sind noch Zeugen jener Frühzeit, während im übrigen Spätgotik und Neuzeit das Bild völlig umgestaltet haben. Besser ist in der Stadtkirche zu Leonberg der Raumeindruck erhalten. Die auffallend hohe Mittelschiffdecke erinnert sofort an St. Dionys in Eßlingen bzw. dessen Vorbild. In der Einzelgliederung, wie den schlitzartigen Oberlichtern, den nur durch eine tiefe breite

[1]) Paulus datiert im Anschluß an Heideloff im Württ. Denkmälerinventar I, S. 178 die beiden letzten Joche gegen Westen nach 1437, weil in diesem Jahr die Eßlinger einen Ablaß erbitten zur Erweiterung ihrer Kirche. Indessen sprechen die Bauformen nicht für diese Deutung; sie zeigen keine spätgotischen Merkmale, sondern weisen in das vierzehnte Jahrhunderte.

Kehle profilierten schweren Arkadenbögen, den Achteckpfeilern mit ihren unverzierten Kapitellen erkennt man eine vereinfachte und vergröberte Nachbildung der Eßlinger Ordenskirchen; dorthin weisen auch die hohen schmalen Fenster im Chor, der im übrigen eine freiere und selbständigere Gestaltung aufweist.

Das Vorbild der Reichsstadt Eßlingen und die rasche Ausbreitung der Franziskaner — es sei auch an den frühgotischen Charakter der Franziskanerkirche in Gmünd erinnert — wie ihres Frauenordens, der Klarissinnen, hat zweifellos noch an manchen Orten die frühgotische Flachdeckbasilika mit stark überhöhtem Mittelschiff eingebürgert, wo wir heutzutage spätgotisch oder in anderem Sinne umgebaute Kirchen vor uns haben. — Wichtiger noch als die Minoriten sind aber die Dominikaner für die Einführung der Frühgotik im Land geworden. Ihre Kirche[2]), St. Paul in Eßlingen, die früheste deutsche Bettelordenskirche, kurz nach 1233 begonnen und bereits 1268 vollendet, gab das erste Beispiel einer gotischen Wölbebasilika. Im Grundriß herrscht, einer alten, schon in früher romanischer Zeit betätigten, süddeutschen Neigung folgend, das Prinzip äußerster Einfachheit. Das querschifflose Gemeindehaus geht ohne Absetzung in den Chor über, was dem Bau für den äußeren Anblick einen etwas einförmigen, undifferenzierten Charakter verleiht, dafür aber im Innern eine überaus einheitliche Raumwirkung erzeugt. Die Trennung von Volks- und Priesterhaus scheint nahezu aufgehoben zu sein; nur durch die Fortführung der Nebenschiffwände und einige Bereicherung in den Profilierungen von Diensten und Fenstern spricht sich noch der kultliche Raumunterschied von Chor und Langhaus aus. Der Grundeindruck ist der des einheitlichen Predigtsaales, wie ihn die Bettelorden für ihre volkstümliche Tätigkeit brauchten. Je acht kurze dicke Rundpfeiler mit ornamentlosen Achteckkapitellen stützen die Arkaden des Mittelschiffes, über dem sich in mäßiger Höhe ein Rippenkreuzgewölbe spannt, das allerdings noch nicht aus den Pfeilern entwickelt wird, sondern auf Konsolen und kurzen, der Hochwand vorgelegten Diensten aufruht. Wenn also die konstruktive Logik des gotischen Systems, das vom Boden an in der Durchbildung der Stützen bereits die Disposition des Gewölbes sich vorbereiten läßt, hier noch fehlt, so war doch sicherlich der Eindruck dieser frühesten durchgehends gewölbten Basilika — mit der teilweisen Wölbung waren ja schon in romanischer Zeit Versuche gemacht worden — kein geringer. Um so mehr, als auch die Belichtungsverhältnisse dem neuen Ideal entsprachen. Von Osten her spenden drei stattliche Chorfenster reichliches Licht, das infolge der geschilderten Grundrißanlage unmittelbar in das Langhaus sich weiter ergießt, und von

[2]) Vgl. Dehio im Handbuch der deutsch. K. Denkm. III, S. 578.

Westen her antworten dem drei Fenster, ein hohes dem Mittelschiff und zwei kleinere den Seitenschiffen entsprechend. Die Mittelschiffwände werden von den Oberlichtern genügend erhellt und zusammen mit der einheitlichen räumlichen Anordnung, den wohlabgestimmten Höhenverhältnissen erzielt die gleichmäßige und reichliche Lichtzuführung einen ungemein wohltuenden, befriedigenden Eindruck. Und obwohl die Formen, dem Ordensprinzip gemäß in anspruchsloser Schlichtheit gehalten sind, so kann ihnen doch nüchterne Strenge nicht mit Recht zum Vorwurf gemacht werden. Gewiß, die Maßwerkbehandlung steckt noch in den Anfängen und steht den schweren romanischen Fenstergliederungen noch näher als dem leichten Pfostenwerk und Paßornament der Gotik, und auch die Anordnung der Fenster in Dreiergruppen mit überhöhter Mittelöffnung wirkt urtümlich. Sieht man aber näher zu, so bemerkt man, wie mit den einfachsten Mitteln hier und dort eine diskrete Verzierung in das schlichte Bild hineingebracht ist. Ein anmutiges Säulchen an der Kante der Fensterschräge, ein zierliches Portal, ein zartes Blattornament, das sich nur schüchtern hervorwagt, derlei unauffällige, aber reizend erdachte kleine Schmuckmotive mildern den Ernst und lassen das Gefühl der Einförmigkeit nicht aufkommen. — Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts tauchen die Dominikaner, mit den Minoriten ungefähr Schritt haltend, der Reihe nach in den schwäbischen Reichsstädten auf, wo vielfach eben die großen Pfarrkirchen im Bau begriffen waren, und da mögen sie in ihren rasch erstellten Klosterniederlassungen und Kirchen den noch im spätromanischen Fahrwasser segelnden Bauleuten die erste Kunde von dem zugetragen haben, was durch Ordensvermittlung ihnen vor andern zugekommen war. So könnte z. B. in Rottweil die Frühgotik durch sie importiert worden sein. Sie hatten im Jahr 1266 dort Fuß gefaßt und gingen offenbar bald darauf an die Errichtung einer eigenen Kirche. Leider ist nur noch der Chor derselben in leidlich ursprünglicher Form erhalten, das Langhaus wurde im 18. Jahrhundert umgebaut. Auch in Rottweil war, ebenso wie in Eßlingen, etwa gleichzeitig der Bau der Pfarrkirche z. hl. Kreuz im Betrieb, und es spricht manches für die Vermutung, daß die noch romanisch geschulten und empfindenden Werkleute, durch den neben ihnen und vor ihren Augen entstehenden frühgotischen Bau angeregt, sich, wenn auch noch zögernd, dem Neuen zugewandt haben. Zwar fehlt es an Vergleichspunkten zwischen dem hohen Dominikanerchor mit seinen schmalen langen Fenstern, seinen runden Wanddiensten und den unter der Stukkierung noch erkennbaren Gewölberippen einerseits und den spärlichen frühgotischen Überresten, die Umbauten und Restauration an der Stadtkirche übrig gelassen haben. Das romanisch abgetreppte Westportal, der Stockwerkbau der Türme mit ihren Bogenfriesen sprechen deutlich davon, wie sehr man noch an der romanischen

Tradition hing. Betrachtet man aber die primitiven Mittelschiffpfeiler und die ebenso schlichten Arkadenbögen, die von der ursprünglichen Anlage noch erhalten sind und die Fensterbildung im Obergeschoß des Turmes mit den Säulen an den Kanten des Gewändes und dem urtümlichen Maßwerk, so will uns die Vermutung erlaubt erscheinen, daß die Kenntnis einer mit so vereinfachtem Apparat arbeitenden Frühgotik der noch in der romanischen Überlieferung lebenden Bauhütte durch die Bettelordensleute zugetragen worden sei. Auf sicherem Boden stehen wir in einem anderen Fall. Die Stadtkirche zu Markgröningen vom Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts ist ein unbezweifelbarer Ausläufer der Dominikanergotik und folgt im Konstruktiven unverhohlen dem Beispiel von St. Paul in Eßlingen nach. Kann man in Leonberg von einer ländlich, provinziell vergröberten Frühgotik sprechen, so bietet diese Kirche das Bild einer dekorativ bereicherten Nachbildung. An den Kapitellen der Arkadenpfeiler und Gewölbedienste wie an den sonst ziemlich getreu kopierten Portalvorhallen hat sich pflanzliches und figürliches Zierwerk seinen Platz erobert; die Profilierungen sind reicher geworden, und auf der Westseite nehmen zwei massige Türme das Mittelschiff zwischen sich. An eine künstlerische Durchbildung der Westfront hat sich der Meister allerdings noch nicht gewagt. Das große Fenster in der Westwand des Mittelschiffes, wiederum von St. Paul entlehnt, ist die einzige Kunstform in dem gewaltigen Mauerblock. Die Ordenskirchen ließen ihn hier freilich im Stich; doch müssen Meister und Werkleute, nach den Zierformen zu schließen, noch andere und entwickeltere gotische Bauten als die Eßlinger Dominikanerkirche gesehen haben. Wie den Minoriten die Klaraschwestern, so gingen den Dominikanern der Nonnenorden der Dominikanerinnen zur Seite. Zum Beweis, daß auch sie die Frühgotik verbreiten halfen, nennen wir die Überreste ihrer Klosterkirche in Sirnau nächst Eßlingen und Offenhausen auf der Rauhen Alb; der letztere Bau verrät durch seine vereinfachte Grundrißanlage sofort, wo sie sich die Vorbilder holten, und so dürfen wir auch diesen Frauenorden als Träger der Dominikanergotik ansprechen.

Gegenüber der rührigen Tätigkeit der Bettelorden tritt in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die baugeschichtliche Bedeutung der Zisterzienser etwas zurück. Hatten jene ihre Einfallspforten in die Städte verlegt, so war der alte Ruhm der Zisterzienser die Kultivierung des Landes; daß dies nicht nur in wirtschaftlicher, sondern auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht gilt, dafür legt so manche dörfliche oder kleinstädtische Kirche Zeugnis ab, die vom Geist der Maulbronner Schule der Übergangsperiode berührt worden ist (vgl. P. F. Schmid, Maulbronn. Straßburg 1903). Aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts scheint in Maulbronn Ruhe eingekehrt zu sein; erst um und nach 1300 lassen sich wieder im benachbarten Zabergäu die

Spuren der Maulbronner Hochgotik wahrnehmen, und für die Entwicklung der einheimischen Hochgotik sollten dann wieder die Zisterzienser, die Schule von Salem, große Bedeutung erlangen. Immerhin sind auch aus frühgotischer Zeit noch einige Niederlassungen des Nonnenordens der Zisterzienserinnen in den fränkischen Landesteilen beachtenswert; so Kloster Lichtenstern O.-A. Weinsberg und vor allem die ältesten Teile des Klosters Kirchheim im Ries (vgl. Keppler, Archiv f. Christl. Kunst. 1892). Die sogen. Stiftskapelle und der Frauenchor sind noch von der frühgotischen Anlage um 1270/80 übrig und zeigen bei bescheidener Anlage Raum- und Schmuckformen, die nicht von ungefähr erdacht, sondern offenbar im Zusammenhang mit der Ordensbauschule geschaffen sind. Jedoch sind diese Schöpfungen künstlerisch nicht durchschlagend genug, daß sie selbst in weiterem Kreise hätten Schule machen können.

So wertvoll nun aber auch die Vermittlerdienste waren, die die drei genannten Mönchsorden samt ihren Abzweigungen für die Verbreitung der neuen Bauweise leisteten, so mußte doch ein lediglich von ihnen überliefertes Bild der Gotik einseitig und unvollständig bleiben. Nicht nur, daß sie die neuen Formen in einer auf die knappsten Formeln reduzierten Sprache darboten, in gewissen Hauptartikeln der neuen Lehre mußten sie gänzlich versagen, in der reicheren Grundrißbildung, dem Turmbau und der Fassadenkomposition. Es genügt ein Blick auf die Eßlinger Dominikanerkirche, um diese Mängel zu bestätigen. Zumal die schmuckvolle Durchbildung einer Schauseite und die Belebung der Silhouette durch stolze Turmbauten widersprach der klösterlichen Bauregel. In diesen Stücken konnten und durften sie nichts bieten, und es mußte Anregung von anderer Seite zukommen. Eine solche war um so notwendiger, als die einheimische Tradition keine eben günstige Situation für die neuen Ideen geschaffen hatte. In der Grundrißbildung herrschte in Schwaben (wie in Bayern) seit alter Zeit wenig Neigung für reichere Formen; selbst die einfache Kreuzform war durch Verzicht auf das Querschiff häufig aufgegeben worden. Auch für das Fassadenproblem hatte die romanische Kunst in Schwaben wenig Interesse entwickelt, und dies scheint seine Erklärung in den Traditionen der Grundplangestaltung zu finden. Es hat sich offenbar im schwäbisch-bayrischen Kunstgebiet schon früh in der Eingruppierung der Türme in den Baukörper eine gewisse Überlieferung herausgebildet. Zwar in der frühesten Zeit, unter den karolingischen und ersten sächsischen Kaisern mag man noch versuchsweise aus dem reichen Vorrat an baulichen Ideen geschöpft haben, die die frühchristliche Kunst im Abendland und zumal im Orient entwickelt hatte. Noch hatte man sich nicht auf die alleinige Durchbildung des basilikalen Systems im Sinn der Bauten Einhards beschränkt. Man darf z. B. an die älteste Zentralanlage in Wimpfen oder an Münster in Graubünden erinnern,

Bauten, die ihrem Grundplan nach vielleicht an orientalische Vorbilder anknüpfen. Im Orient hat bekanntlich auch die Einfügung von Türmen bzw. turmartigen Treppenhäusern in die Fassade ihre frühesten Beispiele, und wenn wir später bei den Benediktinern die Zweitürmefront vorfinden, wird man an die orientalische Herkunft des Mönchswesens und ihre klösterlichen Beziehungen dorthin gemahnt. Im Plan von St. Gallen, der um 820 bis 830 datiert wird, erscheinen zwar zwei Westtürme, aber nur lose mit der Kirche verbunden; eine eigentliche Turmfassade wird durch die Westapsis unmöglich gemacht. Die Bauten der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Schwaben verraten auf den ersten Blick noch kein festes Prinzip der Turmgruppierung. Trotzdem sind wir geneigt, schon für diese erste Periode der romanischen Kirchenbaukunst in Schwaben vor dem Auftreten der Hirsauer eine lokale Vorliebe für die östliche Turmanordnung vorauszusetzen. So wichtig nämlich die Hirsauer Schule für die schwäbische Baukunst werden sollte, in einem Punkt vermochte sie nicht durchzudringen: ihre Neigung zur Westturmfront fand wenig Echo im Lande, offenbar weil bereits eine Gegenströmung vorhanden und wirksam war. (Zur Erklärung könnte man sich darauf berufen, daß um die Wende des ersten Jahrtausends in Süddeutschland auf einer Linie, die von Petershausen bei Konstanz über Augsburg bis hinüber nach Regensburg führte, eine Neigung bestand, nach dem Vorbild der alten St. Peterskirche in Rom das Altarhaus nach Westen zu legen, so daß dadurch vielleicht eine richtige Westturmfassade nicht heimisch werden wollte.) Jedenfalls weisen schon die ältesten Tochterkirchen Hirsaus im Schwarzwald Osttürme auf, und die großen, romanisch begonnenen Münster der Reichsstädte haben gleichfalls das Turmpaar im Osten. Für die Dorfkirchen, denen eine Mehrzahl von Türmen zu aufwendig war, ist der östlich ans Schiff stoßende Turm mit dem Chor im Erdgeschoß die beliebteste Version. Dagegen ist die Anlage eines einzelnen Westturms auf eine kleine Zahl von z. T. untereinander eng zusammenhängenden romanischen Kirchen beschränkt; erst im Lauf des 15. Jahrhunderts dringt dieser Typus bei Landkirchen durch und tritt dann gruppenweise im ganzen Lande auf. Indem also der schwäbische Provinzialismus sich auf die Osttürme kapriziert und die zweitürmige Westfront gar nicht, die eintürmige nur als Ausnahme zuließ, gelangte man überhaupt nicht zur Ausbildung einer richtigen Turmfassade; was dies bedeuten will, zeigt ein Blick auf das benachbarte Elsaß, wo Turmfassaden aus dieser Peirode in glänzenden Beispielen vertreten sind. Bei der Betrachtung der Stadtkirche von Markgröningen haben wir gesehen, wie hilflos man dem Problem der Fassadenbildung gegenüberstand, da mußte von außen ein Anstoß kommen. — Auch in der Organisation des Turmes hat sich, allerdings erst später, eine lokale Gewohnheit im Land herausgebildet. Die spätromanischen Türme

der Pfarrkirche von Weinsberg, der Deutschordenskirche in Heilbronn und von St. Johann in Gmünd sind die bekanntesten Beispiele, an denen die Überführung von kurzer Viereckgrundform ins Achteck mit steigender Vollendung gehandhabt wurde. Diesen provinzialen Versuchen, in denen eine Vorahnung gotischer Prinzipien nicht gesucht werden darf, stehen die Komburger Türme gegenüber, die sich in Viereckgeschossen aufbauen und erst von einer achtseitigen Pyramide gekrönt werden, deren diagonale Seitenflächen in das Viereck hinein verlängert sind. Dieser neuen Art, nicht der alten spezifisch schwäbischen, schließt sich der erste gotisch durchgeführte Turm im Lande, der Reutlinger Marienturm, an; sein Erbauer hat nicht etwa, wie man schon gemeint hat, die Umsetzung ins Achteck den einheimischen Vorbildern abgesehen und nur höher hinauf verlegt. Vielmehr stehen einander zwei verschiedene Typen gegenüber: der auf kurzer viereckiger Grundlage aufsteigende Achtecksturm der schwäbischen Tradition und der Viereckturm, in den ein Achtecksdach einschneidet. In manchen Detailformen verrät allerdings unter den obengenannten spätromanischen Türmen auch der Gmünder Johannisturm das Herannahen der Frühgotik, während die Komburger Chortürme in ihrem oberen Abschluß schon im Sinn gotischer Konzeption gehalten sind. Die Komburger Frühgotik ist, der Lage des Ortes entsprechend, fränkischer Provenienz. Man hat auf die Ähnlichkeit mit den Chortürmen des Würzburger Domes hingewiesen, und diese Herkunft wird man um so eher annehmen dürfen, als auch in späteren Perioden die Kunstgeschichte des Klosters die lebhaftesten Beziehungen zu Würzburg erkennen läßt; noch am Ende der hochgotischen Zeit kann man in diesen schwäbisch-fränkischen Grenzgebieten Würzburger Einflüsse finden. Für das westliche Schwaben aber kam die Anregung von anderer Seite: hier hat die Stiftskirche zu Wimpfen i. T., wie längst bekannt, den entscheidenden Beitrag zur Entwicklung einer Monumentalgotik geliefert. Dort war Gelegenheit, Turmbau und Fassadenkomposition im neuen Stil zu studieren, dort bot sich der Reichtum der gotischen Dekorationsmotive, aus dem die Mönchsorden nur eine erste spärliche Auswahl getroffen und weitergegeben hatten, dort war, wenigstens in den Ostteilen, das konstruktive System in konsequenter Durchführung zu sehen und die dekorative Bildhauerkunst im Dienste der Architektur zu bewundern. Es ist begreiflich, daß zunächst das Neckarland von der Wimpfener Schule profitierte. Der nördliche Chorturm von St. Kilian in Heilbronn ist mit seinen schönen hohen Doppelfenstern nach dem Vorbild des Wimpfener Südturmes in der Organisation gotisch gedacht, während man sich anderwärts noch lange nicht vom liebgewordenen Schema der aufeinandergeschichteten Stockwerke mit Klangarkaden trennen konnte. Noch interessanter ist die Stadtkirche von Lauffen am Neckar, weil sich in ihr die Vereinigung

der zwei Richtungen ankündigt, aus deren Vermischung bald darauf eine einheimische Schule hervorgehen sollte. Während nämlich die Sakristei noch den frühgotischen Charakter der Dominikanerkirchen trägt — man kann an St. Paul in Eßlingen, die Dominikanerkirche in Wimpfen, eventuell auch an eine vermittelnde Tätigkeit der Dominikanerinnen in Lauffen selbst (1280) denken — leitet der vom alten Bau um 1300 noch erhaltene Chor zur Hochgotik der Wimpfener Richtung über. In der Fortentwicklung des Maßwerks, in der Laubwerkdekoration und der Profilierung der Rippen, Dienste und Fenster zeigt der noch immer schlichte, aber mit Liebe und Sorgfalt in den Einzelgliederungen durchgebildete Chor den Fortschritt gegenüber dem Primitivismus der Sakristei. Was sich im Neckargebiet, in den Nachbarstädten von Wimpfen anbahnte, fand seinen Abschluß in der bedeutenden Erstlingsschöpfung der schwäbischen Gotik, der Marienkirche zu Reutlingen (vgl. Gradmann, Merz u. Dolmetsch, Die Marienkirche in Reutlingen. 1903.) Hier hält am Ende des 13. Jahrhunderts an den noch im spätromanischen Stil begonnen Ostteilen die oberrheinische Hochgotik ihren siegreichen Einzug. Und so wenig wir auch, mangels urkundlicher Nachrichten, über Namen und Persönlichkeit der Baumeister wissen, so bestimmt läßt sich ihre stilistische Herkunft feststellen. Die Wimpfener Schule ist es, aus der der erste Gotiker der Marienkirche und wohl auch ein Teil seiner Werkleute stammt: die Einzelformen im Inneren des Chors, der südliche Chorturm und eine der ursprünglich geplanten Strebepfeilerstatuen weisen direkt auf die Wimpfener Bauhütte, durch deren Vermittlung sich auch die Beziehungen zur Straßburger Gotik leicht erklären, ohne daß man nötig hätte, auch für diesen Bau den sagenumwobenen Meister Erwin als Urheber heraufzubeschwören. Übrigens klingen, wie in der genannten Monographie des näheren dargelegt ist, auch noch Reminiszenzen an die Frühgotik der Ordenskirchen nach, wie z. B. im primitiven Maßwerk der Südsakristei, den Becherkapitellen, den schlanken schmalen Fenstern. Ja, noch im Verlauf des Reutlinger Baues verschafft sich die Ordensgotik wieder bestimmenden Einfluß, und die Schule von Salem verleiht der schwäbischen Hochgotik ihren besonderen Timbre; doch ist das bereits ein erstes Stadium ihrer Entwicklungsgeschichte und liegt deshalb schon außerhalb des Rahmens unserer Betrachtungen. Die Bedeutung der Reutlinger Marienkirche liegt einmal darin, daß hier dem neuen Stil zum erstenmal in Schwaben Gelegenheit geboten war, sich in seiner ganzen Leistungsfähigkeit zu entfalten, Wölbungs- und Verstrebungssystem, Fassaden- und Turmbau, und den ganzen reichen Apparat der Innen- und Außendekoration vorzuführen. Dabei begnügte man sich aber nicht mit einem Abklatsch nach den Vorbildern der oberrheinischen Hütten und ihrer Wimpfener Filiale, sondern brachte eine Schöpfung von individuellem Ge-

präge zustande; die aus verschiedenen Quellen zugeflossenen Stilelemente vereinigen sich hier und bilden nunmehr den Ausgangspunkt einer stetig fortlaufenden Entwicklung. Denn nicht nur für die retrospektive Betrachtung als Sammelpunkt der gotischen Stilanregungen ist die Marienkirche wichtig, vielleicht noch bedeutsamer ist ihr schulbildender Einfluß auf die schwäbische Baukunst des 14. Jahrhunderts. Sie ist die Geburtsstätte der führenden Bauschule, die in Niederschwaben die Hochgotik beherrscht. In der Verwendung und Ausbildung der Schmuckformen, also in der Steinmetzenarbeit, wie in den höheren architektonischen Aufgaben des entwerfenden Baumeisters läuft von Reutlingen ausgehend eine klar erkennbare Schultradition durch die hochgotische Bautätigkeit der nordschwäbischen Reichsstädte bis zum Ende des 14. Jahrhunderts und sendet ihre Ausläufer allenthalben ins Land hinaus. Wie hoch eine solche Überlieferung, vorausgesetzt natürlich, daß sie nicht erstarrt, sondern sich aufnahmefähig erhält, zu werten ist, offenbart ein vergleichender Blick auf die gleichzeitige Bautätigkeit in Oberschwaben, die, trotz der Nähe des Münsters von Salem, mangels einer unternehmenden, auch für höhere monumentale Aspirationen empfänglichen Bauschule im 14. Jahrhundert einen schläfrigen und wenig fortschrittlichen Eindruck macht.

Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter von Adolf von Nassau bis Maximilian I. (1292—1519).

Von **Willy Scheffler.**

(Schluß.)

Maria von Burgund

(Tochter Karls des Kühnen von Burgund und der Isabella von Bourbon, geb. 1457 Februar 13, vermählt 1477 August 19, gest. 1482 März 27, begr. in der Notre-Dame-Kirche zu Brügge).

a) Literarische Porträts.

1. Maximilian I. selbst schildert sie (Victor von Kraus, Maximilians vertraulicher Briefwechsel mit Sigmund Prüschenk, Freiherrn zu Stettenberg, Innsbruck 1875, S. 27 f.) [86]: »ein schöns froms tugenhaftigs weib, dasz ich mich begnuegen lasz und dankh gott, schneeweiß, ein prauns haar, ein kleins nassl, ein kleins heuptel und antlitz, praun und grabe augen gemischt, schön und lauter, dann daz unter heutel [87] an augen ist etwas herdann gesenkt, gleich als sie geschlaffen hiet; doch es ist nit wol zu merkhen; der mund ist etwas hoch, doch rein und rot . . mein gemahl ist eine ganze waidmännin mit valken und hunden.«
2. Lichnowsky, Gesch. des Hauses Habsburg VIII, S. 192, sagt auf Grund von P. Heuter, Elog. Mar. Burg.: »Maria wird geschildert nicht eigentlich schön gewesen zu sein, aber voll Anmut und Grazie, edler, reichen Gestalt, sehr weiß mit schönen, bräunlichen Augen, gütigen und feurigen Blickes, braunen Haaren, etwas großem Munde.«

b) Künstlerische Porträts.

1. Reliefbildnis Marias in ganzer Gestalt aus vergoldeter Bronze auf ihrem aus schwarzem Marmor errichteten Grabdenkmal in der Liebfrauenkirche zu Brügge, auf Veranlassung Maximilians 1495—1501 von Pierre de Beckere ausgeführt. Abb. Heyck, Maximilian S. 38. Heyck II, 364. — Gipsabguß im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin, Saal 14.

---

[86]) Zitiert nach Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 130.

[87]) Die unteren Augenlider.

2. Statue auf einem Renaissancekamin im Justizpalast zu Brügge. Abb. Heyck, Maximilian S. 20.
3. Statue am Grabdenkmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck, etwa 1519 aus der Werkstätte des Gilg Sesselschreiber hervorgegangen; vgl. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, S. 140 ff. Abb. Heyck, Maximilian S. 7.
4. Vermählung Maximilians mit Maria von Burgund (1477 August 19): Alabasterrelief an dem Marmorsarkophag Maximilians in der Innsbrucker Hofkirche von Alexander Colins (1526—1612); Abb. Jahrbuch XI, Taf. 34 zu S. 216. Prutz-Pflugk-Harttung III, zu S. 589. Prutz-Oncken II, zu S. 666. Heyck, Maximilian S. 33. Jansen, Maximilian S. 35. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 450.
5. Maximilian und seine Braut Maria von Burgund: gleichzeitige Handzeichnung im German. Museum, Nürnberg. Abb. Stacke I7, Taf. zu S. 774. Jäger II², zu S. 486. Heyck II, zu S. 362. Vgl. bei Maximilian Nr. 33.
6. Maria von Burgund auf dem Ölgemälde von Bernhard Strigel (1461 bis 1528) in der k. k. Gemäldegalerie zu Wien: Maximilian und seine Familie. Abb. Heyck, Maximilian Taf. zu S. 74, Lübke-Semrau III, S. 460. Jäger, Deutsche Gesch. I, zu S. 425. Vgl. bei Maximilian I. Nr. 21.
7. Auf dem Glasgemälde in der St. Georgskirche der Burg zu Wiener-Neustadt. Siehe Maximilian Nr. 41.
8. Gemälde in der k. k. Ambraser Sammlung zu Wien; nach ihm ist das Titelbild bei Lichnowsky, Gesch. des Hauses Habsburg VIII. gestochen[88]).
9. In Öl auf Papier gemalte Kopie aus der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (gest. 1598); vgl. Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 130 f. Nr. 134 [89]). Kenner a. a. O. S. 131 führt aus, daß, »so sehr die angeführte Beschreibung Maximilians von seiner jungen Gemahlin mit den schönen Bildnissen aus der Ambraser Sammlung übereinstimmt, so wenig dies der Fall ist in den flüchtig und roh behandelten Zügen des vorliegenden Bildes, das auf ein anderes, gleichwohl altes Original zurückweist«.
10. In den Originalzeichnungen Francesco Tercios zu dem Werke »Imagines domus Austriacae«. Abb. A. Ilg, Jahrbuch IX, Taf. 50 zu S. 262.

---

[88]) A. Primisser, Übersicht S. 15 f. erwähnt 3 Gemälde Marias in der Ambraser Sammlung: Saal IV, 22, 26, 62.

[89]) Fr. Kenner a. a. O. S. 131 erwähnt ein Porträt Marias, angeblich von Rogier van der Weyde. Abb. bei Herrgott, Pinacotheca Principum Austriae (Freiburg 1760) I. Tab. XLIII, Nr. 5. Das Werk war mir nicht zugänglich.

11. Maria in den großen von Maximilian veranlaßten Holzschnittfolgen
α) im Weißkunig herausgeg. von A. Schultz, Jahrbuch VI, S. 115, 122, 131, 132, 134, 136, 137, 139. Einzelreproduktionen: G. Hirth I², S. 58, 59. Prutz-Oncken II, S. 700. Jäger II, 493. Stacke I⁷, S. 816. Heyck, Maximilian S. 35. Lübke-Semrau III, 457. Diederichs I, 151.
β) im Theuerdank herausgeg. von Laschitzer, Jahrbuch VIII, S. 5, 17, 21, 27, 464, 481, 509, 513, 535, 549. Einzelabb.: Heyck, Maximilian S. 22, 25.
γ) In der Ehrenpforte, herausgeg. von Ed. Chmelarz, Jahrbuch IV. Einzelabb.: G. Hirth II, S. 408, 409, 410. Knackfuß, Dürer S. 92. Heyck, Maximilian S. 32.
δ) Im Triumph (vgl. Ausgabe von F. Schestag, Jahrbuch I). Einzelreproduktionen: G. Hirth I², S. 153, 155, 156, 157. Prutz-Oncken II, S. 655.

Die Entwürfe zu dem »Großen Triumphwagen«, Federzeichnungen in der Albertina zu Wien von Albrecht Dürer, enthalten das Bildnis Marias, welches auf dem später angefertigten Holzschnitt fehlt. Abb. Jahrbuch IV, Teil 2, Taf. zu S. 2. Knackfuß, Dürer S. 104. Heyck, Maximilian S. 1.

c) Münzen und Medaillen.

1. Medaillenartiger Taler (mit der Jahreszahl 1479); siehe Maximilian Nr. 1.
2. Kupfermedaille von Giovanni de Candida mit den Bildnissen Marias und Maximilians; siehe Maximilian Nr. 2.
3. Vermählungsmedaille; siehe Maximilian Nr. 3.
4. Joachimstaler Medaille von Gebhard Utz (?); siehe Maximilian Nr. 4.
5. Erinnerungsmünze mit den Bildnissen Maximilians und Marias; siehe Maximilian Nr. 8.
6. Einseitige Gußmedaille in der Medaillensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses zu Wien; sie zeigt »die Erzherzogin hoch zu Roß, einen Falken in der Hand, unten läuft ein Hund; im Felde ist das Andreaskreuz von Burgund angebracht. Der Charakter der Arbeit deutet auf 1480 hin.« Vgl. Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 130 Anm. Abb. unbekannt.

Heräus, Taf. XIV, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 und S. 16; Taf. XVIII (S. 18) Nr. 7.

Blanca Maria Sforza

(zweite Gemahlin Maximilians, Tochter Galeazzo Sforzas, Nichte Ludovico Moros, geb. 1472 April 5, vermählt 1494 März 16 zu Innsbruck, gest. 1510 Dezember 31 zu Innsbruck, begr. in Stams).

a) Literarische Porträts.

1. Jasonis Mayni iureconsulti ad serenissimum Maximilianum invictissimum Romanorum regem, in auspicatissimis eius et Augustae Blanchae Mariae Nuptiis, epithalamion (Freher-Struve SS. rer. Germ. II, 472): Blanca re et nomine non solum membris sed et moribus et vita, naturae et corporis muneribus, fortunae et animi bonis praedita est: his praesertim, quae in virgine praecipua habenda sunt: pudicitia, probitate, venustate et ingenii acumine: Quamvis illustris sanguine paterno et materno genita, et Christianissimi Francorum regis consobrina, tamen in tela, in acu, in phrygiis operibus, et in omni mundo muliebri instructa: et tanquam a Pallade edocta, priscam Lydarum et Cariarum mulierum gloriam excellit. Gratia oris eximia: forma totius corporis procera et eleganti: et his lineamentis a quibus Zeuxis pictor cantatissimus facile omnem pingendi venustatem, ut a virginibus Crotoniatibus, posset excerpere.
2. Udalrici Zasii oratio funebris (Freher-Struve, SS. rer. Germ. II, S. 774): His tam praecellentibus stemmatis, sua quoque pulchritudinis dona natura adiecit; insigni enim formae venustate princeps nostra totiusque et corporis et membrorum elegantia mirifice enituit, ut sicut nomine, ita et veritate rei Blanca Maria, id est pulchra diceretur, quae insignes et generis et naturae dotes nimirum meruere, ut ipsa orbis terrarum Domino, Divo Maximiliano principi invictissimo, matrimonii nexu iungi digna haberetur.
3. Johannes Trithemius, Annales Hirsaugienses II, S. 554: Mulier corpore parva, sed animo magno, suaeque gentis amatrix.
4. G. P. Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura Mailand 1585, S. 631 f.: Ma in cambio suo diro di Bianca Maria Visconte, sua moglie, quale fù dolcissima di ciera, di statura di corpo lunga, di viso ben formata et bella et altri lineamenti del corpo gratiosissima, et ben proportionata, ma gracile [90]).

b) Künstlerische Porträts.

1. Statue am Grabdenkmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck; 1525 aus der Werkstätte Stefan Godls hervorgegangen. Abb. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, Taf. XXI zu S. 176; Heyck, Maximilian S. 54.
2. Entwurf Gigl Sesselschreibers zu dem unter 1 erwähnten Grabbilde (Federzeichnung). Abb. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, S. 169.
3. Ölgemälde von Bernhard Strigel (München, Privatbesitz). Abb. Hefner-Alteneck VII, Taf. 450 und S. 9. A. Schultz, zu S. 388 [91]); vgl.

[90]) Zitiert nach Th. von Frimmel, Jahrbuch XV, S. 127.

[91]) Hefner-Alteneck und Schultz bezeichnen es als Werk des älteren Holbein.

R. Vischer, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Neues über Bernhard Strigel, VI (1885), S. 45. Eine unbedeutende Kopie nach diesem Bilde in der Ambraser Sammlung zu Wien.

4. Handzeichnung in der Akademie der schönen Künste zu Venedig, darstellend das segnende Christuskind und die Köpfe Maximilians und Bianca Marias (s. Max. I. Nr. 29). Während das irrtümlich mit dem Namen Leonardo da Vincis versehene Blättchen früher als ein Werk Ambrogio de Predis galt, bezeichnen die Untersuchungen R. von Schneiders (Jahrbuch XIV, S. 187 ff.) den Medailleur Gian Marco Cavalli aus Mantua als Urheber dieser Skizze. Abb. W. Bode [92]), Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen X, 74. R. von Schneider a. a. O., Taf. zu S. 188. In allen ihren Einzelheiten ist diese Skizze wiederholt in der
5. Kolorierten Zeichnung von Amberger (?) im Berliner Kupferstichkabinett, die nach einem verlorenen Gemälde angefertigt ist. Abb. Bode a. a. O. S. 74.
6. Gemälde von Ambrogio de Predis im Berliner Privatbesitz; Abb. Bode a. a. O., Taf. zu S. 74. Eine ähnliche Auffassung zeigt das
7. Gemälde eines unbekannten Meisters in der k. k. Ambraser Sammlung zu Wien [93]). Abb. Theodor v. Frimmel, Jahrbuch XV, Taf. XVI zu S. 128. Heyck, Maximilian zu S. 52. Heyck II, zu S. 372 [94]). Frimmel a. a. O. bezeichnet das Werk als »eine tirolische Kopie nach einem Mailänder Original«.
8. In Öl auf Papier gemalte Kopie aus der Porträtsammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol († 1598). Abb. Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 132 Nr. 135.
9. Siehe Maximilian b Nr. 41.
10. In den Originalzeichnungen Francesco Tercios zu dem Werke: »Imagines Domus Austriacae«. Abb. A. Ilg, Jahrbuch IX, Taf. 50 zu S. 262.

c) Münzen und Medaillen.

1. Silbermünze: Vs. Maximilian und Blanca Maria, von Gian Marco Cavalli aus Mantua; vgl. R. v. Schneider, Jahrbuch XIV, S. 187 ff. (Abb. Taf. XIII zu S. 188 Nr. 2). Abb. Prutz-Oncken II, S. 810. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 539. Vgl. Maximilian c Nr. 5. Denselben Typus in gröberer Ausarbeitung weist auf

---

92) Hier nur ein Teil der Skizze mit dem Porträt Blancas abgebildet.

93) A. Primisser, Übersicht S. 14 u. S. 27, erwähnt 2 Gemälde Blancas in der Ambraser Sammlung: Saal IV, 24 u. Saal VII, 32. Vgl. Blanca Nr. 3. Auch scheinen die Miniatur in dem Gebetbuch Blancas (k. k. Hofmuseum, Wien) und das Gemälde von Bernardo Zenale in der Pinakothek zu Mailand: Die Muttergottes inmitten von Heiligen mit der Familie Sforza (Abb. Heyck, Maximilian S. 53 und 57) ein Porträt der mailändischen Fürstin in jugendlichem Alter zu enthalten.

94) Bei Heyck a. a. O. wird als Künstler Ambrogio de Predis genannt.

2. die Medaille mit dem Bildnis Maximilians und Blancas, von der sich ein Goldexemplar in der kaiserl. Sammlung zu Wien, Bronzeexemplare in dem k. Münzbabinett zu Berlin und im Germ. Museum zu Nürnberg befinden. Abb. R. v. Schneider a. a. O., Taf. XIII, Nr. 3. Stacke I7, S. 787. Jäger II2, S. 491. Heyck, Maximilian c S. 55. Vgl. bei Maximilian c Nr. 6.

Anhang I: Belehnungsbilder. 95)

1. Erteilung eines Fahnenlehns durch den König: Miniatur in der Heidelberger Handschrift des Sachsenspiegels; Stacke I7, S. 569.
2. Darstellung der dem deutschen Könige geleisteten und von diesem angenommenen Huldigung: Miniature in der Kasseler Prachthandschrift des Wilhelm von Oranse. Abb. Stacke I7, S. 587 96).
3. Belehnungsbild in einer Miniature, die den Anfangsbuchstaben einer echten Urkunde Ludwigs für den Deutsch-Ordensmeister Dietrich von Aldenburg bildet (Nov., Dez. 1337); vgl. Ludwig b Nr. 10.
4. Belehnung Erzbischof Balduins von Trier (1307—1354) durch Ludwig den Bayern: Initiale in der Urkunde Böhmer, Reg. Imp. Nr. 3432; vgl. Ludwig b Nr. 11.
5. Belehnung Friedrichs VI., Burggrafen zu Nürnberg, durch Kaiser Sigmund auf dem Konzil zu Konstanz (1417); über die verschiedenen Darstellungen vgl. Sigmund b Nr. 12.
6. Sigmund belehnt den Gianfranco Gonzaga mit Mantua: Gemälde von Tintoretto (1518—1594), ehemals in der Kgl. Gemäldesammlung Schleißheim Nr. 531, jetzt in der A. Pinakothek; vgl. Sigmund b Nr. 7.
7. Lehnsbild saec. XV. im pfälzischen Lehnsbuch (Generallandesarchiv, Karlsruhe; vgl. F. von Weech, über die Lehnsbücher der Kurfürsten und Pfalzgrafen Friedrich I. und Ludwig V. 1886.
8. Aus Konrad Grünenbergs Wappenbuch (1480): Wie die Kurfürsten die Reichslehen vom Kaiser erhalten sollen. Abb. Jansen S. 18.
9. Belehnung Ludovico Moros mit dem Herzogtum Mailand durch Maximilian I.: Holzschnitt in der »Ehrenpforte« (vgl. E. Chmelarz,

95) Ältere Belehnungsbilder: Eine Investitur saec. X. aus einer Hs. von St. Omer: Stacke I7, S. 389; saec. XI. bei Heyck I, S. 383; eine Belehnung saec. XII.: ebd. II, S. 96 und Stacke I7, S. 563. Als Investitur Friedrichs I. mit dem Kaisertum durch Alexander III. ist das Fresko von Spinello Aretino im Rathaus von Siena aufgefaßt. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 255. — Über literarische Schilderungen vgl. R. Boerger, Die Belehnungen der deutschen geistlichen Fürsten. Leipzig 1900.

96) Zwei prächtige Initialen im Balduineum II (s. Heinrich VII. b 3) stellen die Überreichung einer Urkunde durch den Kaiser an einen vor ihm stehenden Erzbischof dar. Vgl. Irmer, Einl. S. VII. Abb. Irmer S. 1 und S. 101. Prutz-Oncken II, S. 5. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 48. Janitschek S. 165. Henne am Rhyn I, 302.

Jahrbuch IV, S. 289 ff.). Abb. Knackfuß, Dürer S. 95. Heyck, Maximilian S. 62; vgl. Maximilian b Anhang.

10. Belehnung Ludovico Moros mit Mailand: Relief am Sarkophage Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck. Abb. Heyck, Maximilian S. 62. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 459; vgl. Maximilian b Nr. 10 [97]).

Von Darstellungen des Kaisers[98]) und der 7 Kurfürsten seien außer dem ältesten Bilde der 7 Kurfürsten am Aachener Grashof (jetzt Stadtarchiv, vom Jahre 1267; Abb. bei Heyck I, S. 505) erwähnt: 1. Relief am alten Kaufhaus zu Mainz (vgl. Ludwig d. B. b Nr. 1). 2. Miniatur in der Wiener Prachthandschrift der Goldenen Bulle Fol. 15 [1]. Abb. Heyck II, S. 306, 307, 319. 3. Auf dem bronzenen Portalbeschlag am Lübecker Rathaus (um 1400). Abb. A. Holm, Lübeck (Bielefeld und Leipzig 1900) S. 90. M. Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters (Düsseldorf und Leipzig 1909) Taf. 2; vgl. Anm. 34b. 4. Am Schönen Brunnen zu Nürnberg; Teile daraus abgeb. bei Sauerlandt a. a. O. Taf. 57, 59. 5. Im Uhrwerk der Nürnberger Frauenkirche; siehe Karl IV. b Nr. 4. 6. Gemälde in der Rathauskapelle zu Schweidnitz; vgl. Sigmund b Nr. 4. 7. Holzschnitt im Liber chronicorum des Hartmann Schedel (Nürnberg 1493). Abb. Knackfuß I, S. 489. Berner S. 56/57. 8. In der Ausgabe einer Liviusübersetzung, gedr. von J. Schöffer. Mainz 1505. Abb. Jansen, Maximilian 1., S. 121.

Anhang II: Krönungsdarstellungen deutscher Herrscher.[99])

Für die literarischen Schilderungen von Königs- und Kaiserkrönungen sei verwiesen auf die Angaben bei: O. Lorenz, Deutschlands Geschichtsquellen II[3] (Berlin 1887), S. 287 ff., S. 303 ff. J. Martens, Die letzte Kaiserkrönung in Rom 1452. Leipzig 1900. L. Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgange des Mittelalters I[3] und [4] (Freiburg i. Br. 1901), S. 475 ff.

---

97) Vgl. die Darstellung der Belehnung des Herzogs Rudolf IV. von Österreich mit der Herrschaft Pfirt durch den Bischof von Basel im Lehnsbuch des Bistums Basel (Generallandesarchiv Karlsruhe). Abb. W. Merz, Die Burgen des Seisgaus (Arau 1909), Titelbild. Ein ausländisches Belehnungsbild zeigt der Initialbuchstabe der Urkunde, durch die Eduard III. († 1377) seinen Sohn, den Prinzen von Wales mit dem Fürstentum Aquitanien belehnt. Abb. Prutz-Oncken II, S. 231. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 197.

98) Vgl. auch die Darstellung Ottos III. im Aachener Evangeliar, auf welcher der Kaiser von Reichsfürsten, Adligen und Klerikern umgeben ist. Stacke I[7], S. 298. — S. die Darstellung der Königswahl in der Heidelberger Handschrift des Sachsenspiegels bei Stacke I[7], S. 567, im Codex Balduineum bei Irmer Taf. 3 und Stacke I[7], S. 627.

99) Vgl. A. Werminghoff, Neues Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde XXVI (1901), S. 32 Anm. 1. M. Kemmerich ebd. XXXIII (1908), S. 466 Anm. 3. Außer den dort erwähnten Abbildungen (die meisten finden sich in Westermanns Monatsheften 92 (1902), S. 790 ff.) vgl. noch für die Zeit bis 1291 folgende verwandte Darstellungen:

1. Krönungsdarstellung saec. XIII. im Historischen Archiv der Stadt Frankfurt a. M. (Cn 76).

2—4. Miniaturen aus dem Codex Balduini Treverensis (vgl. Heinrich VII. b 3).

2. Königskrönung Heinrichs VII. und seiner Gemahlin durch den Erzbischof Heinrich von Köln im Dom zu Aachen (1309 Januar 6) [100]). Abb. Irmer, Taf. 4 zu S. 20. Henne am Rhyn I, S. 304. Hoff, Westermanns Monatshefte 92 (1902), S. 797.

3. Krönung Heinrichs VII. mit der lombardischen Krone durch den Erzbischof von Mailand, Cassone de la Torre, in der Ambrosiuskirche zu Mailand (1311 Januar 6). Abb. Irmer Taf. 9 zu S. 40. Henne am Rhyn I, S. 304. A. Hoff a. a. O. S. 797.

4. Heinrichs VII. Kaiserkrönung in der Kirche S. Giovanni in Laterano zu Rom, ausgeführt von dem Kardinalbischof von Ostia unter Assistenz zweier anderer Kardinäle (1312 Juni 29). Abb. Irmer, Taf. 23 zu S. 80. A. Hoff a. a. O. S. 798.

5. Krönung Ludwigs des Bayern und seiner Gemahlin Margarete in S. Ambrogio in Mailand (1327): Relief vom Marmorgrabmal des Bischofs von Arezzo, Guido Tarlati di Pietramale (1306—1327), geschaffen von

---

1. Karl der Gr. und Leo III. im Triklinium des Lateran (Stacke I7, S. 198. Heyck I, S. 202. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, Mittelalter S. 125 u. a. m.). 2. Otto II. und Theophano auf dem Elfenbeinrelief im Musée Cluny zu Paris (Stacke I7, S. 294. Heyck I, S. 309. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, Mittelalter S. 221). 3. Otto III. erhält von der hlg. Maria das Diadem: Cod. 68 in der Bibliotheca Capitolare zu Jvrea; vgl. Christliche Kunst III (1907) S. 204. 4. Otto III wird von 2 Heiligen gekrönt: Bamberger Bibelhandschrift 140; Die christl Kunst III (1907) S. 209. 5. Heinrich II. empfängt Krone, Szepter und Schwert (München, Cimel. 60); Zeitschrift für Bücherfreunde XII (1908/09), S. 246. 6. Heinrich II. im Missale des Bamberger Doms (Stacke I7, S. 309. Heyck I, S. 328. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, Mittelalter S. 325). 7. Heinrich III. und Agnes im Codex aureus des Escorial bei Madrid (Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, Mittelalter S. 163). 8. Heinrich V. von Paschalis II. die Reichsinsignien empfangend in der Cambridger Hs. der sogen. Ekkehardchronik (Stacke I7, S. 421). 9. Roger von Sicilien, durch Christus, nicht Anaclet II. († 1138) gekrönt, auf einem Mosaik im Dom zu Monreale (Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, Mittelalter S. 197). 10. Friedrich I. empfängt von Alexander III. das Schwert; Fresko von Spinello im Rathaus zu Siena (ebd. S. 255). 11. Bild der Dresdener Hs. des Sachsenspiegels, Landrecht I, 1 (ebd. zu S. 296 nach K. von Amiras Publikation). 12. Basilius II. von Byzanz († 1025) im Psalter der Marcusbibliothek zu Venedig (ebd. zu S 584). Alle diese Darstellungen, die n i c h t Krönungen, aber Ü b e r t r a g u n g e n herrschaftlicher Würde oder der Insignien durch Gott, Christus, den Papst usw. wiedergeben, sind aufgenommen als charakteristisch für die Auffassung vom Ursprung der Herrschermacht (nach frdl. Mitteilungen von Herrn Prof. A. Werminghoff).

[100]) Die Krönungsdarstellung auf dem Grabdenkmal Peters von Aspelt (s. oben bei Heinrich VII. Nr. 2 und Ludwig d. B. Nr. 2) ist hier nicht mehr aufgeführt. Ihr Vorbild war das Grabmal des Erzbischofs Siegfried von Eppstein mit den Figuren des Heinrich Raspe († 1247) und Wilhelms von Holland († 1256) u. a. Westermanns Monatshefte 92 S. 795 (s. N. A. XXXIII, S. 510).

den Sienesen Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura um 1330; vgl. Ludwig b Nr. 3.

6. Eine unindividuelle Krönung eines deutschen Königs mit der lombardischen Krone: Marmorrelief von Matteo da Campione an der Rückwand der Kanzel im Dom zu Monza saec. XIV. »ein künstlerisches Memorandum dessen, was bei der Krönung der Könige in S. Giovanni als Brauch angenommen und gewünscht wurde.« Abb. Stacke I7, S. 565. Jäger II2, S. 357. A. Hoff S. 790. Heyck II, S. 303.
7. Kaiserkrönung Sigmunds (1433 Mai 31) durch Papst Eugen IV. (1443 bis 1447) in Rom: Relief am Bronzeportal von St. Peter in Rom; vgl. Sigmund b Nr. 1.
8. Kaiserkrönung Friedrichs III. (1452 März 19) durch Papst Nicolaus V. (1447—1455): Ölgemälde im German. Museum Nürnberg, wahrscheinlich aus der Schule des Dirk Bouts in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh.; vgl. Friedrich III. b Nr. 9.
9. Kaiserkrönung Friedrichs III.: Holzschnitt aus dem Weißkunig, herausgegeben von A. Schultz, Jahrbuch VI, Taf. 35. G. Hirth I2, S. 53. A. Hoff, S. 800. Die Krönung seiner Gemahlin Eleonore ist gleichfalls im Weißkunig dargestellt. A. Schultz Taf. 36. A. Hoff S. 801 [101]).
10. Königskrönung Maximilians I. (1486, April 9) zu Aachen: Holzschnitt aus dem Weißkunig (vgl. Ausgabe von A. Schultz, Jahrbuch VI). A. Hoff S. 802.
11. Königskrönung Maximilians: Relief am Sarkophage Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck. Abb. Prutz-Oncken II, zu S. 726. Prutz. Pflugk-Harttung III, zu S. 542.
12. Unindividuelle Königskrönung: Holzschnitt in Joh. Stumpfs Schweizerchronik, Zürich 1548. Abb. G. Hirth II, S. 491 [102]).

Für die Krönungsinsignien vgl. Fr. Bock, Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation. Wien 1864; vgl. auch Henne am Rhyn I, zu S. 304. Reicke, Nürnberg S. 385 u. 387. Helmolt VI, zu S. 100. Heyck I, S. 400, II, S. 83 und das Bild Karls des Großen im Krönungsornat von A. Dürer, u. a. bei Stacke I7, S. 211. Der Reichsapfel: Stacke I7, S. 502. Die römische Kaiserkrone: Stacke I7, zu S. 340. Heyck II, zu S. 84. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 327. Die böhmische Königskrone: Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 185. Die ungarische Königskrone (St. Stephanskrone im Kronschatz zu Ofen): Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 315. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 227. Die italienische

[101]) Eine typische Darstellung der Kaiserkrönung gibt ein französisches Zeremonialbuch des 16. Jahrh. Abb. Hoff, S. 801.

[102]) Eine Darstellung der Kaiserkrönung Karls V. in Bologna (1530 Februar 24) findet sich als Fresko von G. Vafoni im Palazzo Vecchio zu Florenz. Außerdem besitzt das Historische Archiv der Stadt Frankfurt a. M. eine Sammlung von Abb. der Krönungen deutscher Kaiser von 1562 an, die sog. Gerningische Sammlung.

Königskrone (Eiserne Krone in Monza): Stacke I7, S. 186. Heyck I, S. 326 (vgl. ebd. S. 335); vgl. P. Meinhold, Forschungen zur Geschichte der lombardischen Krönung. Diss. Halle 1883. K. Haase, Die Königskrönungen in Oberitalien und die eiserne Krone. Diss. Straßburg 1901. A. Kroener, Wahl und Krönung der deutschen Kaiser und Könige in Oberitalien. Freiburg i. Br. 1901.

Abbildungen des Reichswappens: A. Schultz zu S. 248. Stacke I7, S. 569, 732. W. Bode S. 211. Jansen S. 62. H. Luckenbach II, S. 95. Heyck I, S. 351, 469; II, S. 321, 407. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 187, 383, 389, 447, zu S. 456, 483; die Wappen von Kurfürsten: Knackfuß I, S. 346 ff.; Stacke I7, S. 566; vgl. E. Gritzner, Symbole und Wappen des alten deutschen Reiches. Leipzig 1902; Meisters Grundriß der Geschichtswissenschaft I (Leipzig 1906), S. 383 ff.

Anhang III: Krönungsdarstellungen auswärtiger Herrscher.

1. Krönung Karls V. von Frankreich (1364), Miniatur in der Froissarthandschrift zu Paris. Abb. Lacroix zu S. 456. Jäger II², S. 439.
2. Miniatur in dem 1365 für Karl V. von Frankreich geschriebenen Zeremonialbuch, einem im Brit. Museum zu London befindlichen lateinischen Manuskript mit zahlreichen die Krönungszeremonien darstellenden Miniaturen. Abb. Prutz-Oncken II, S. 211. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 229.
3. Krönung Karls VII. von Frankreich zu Reims 1429: Elfenbeinschnitzerei in der Kathedrale zu Domremy. Abb. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 430.
4. Krönung, Krönungszug und Krönungsmahl der Anna von Bretagne: Miniaturen in der Beschreibung der Krönung der Königin zu St. Denis von Andry de la Vigne (Hs. im Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin). Prutz-Oncken II, zu S. 740. Prutz-Pflugk-Harttung III, zu S. 592.
5. Krönung Heinrichs IV. von England (1399—1413): Miniature in Chroniques de france, dangleterre etc. . . . compilées par J. Froissart 4 vols. 1468—69 (Originalhandschrift in der Stadtbibliothek zu Breslau). Prutz-Oncken II, zu S. 436. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 240. R. Wülker, Geschichte der englischen Literatur (Leipzig und Wien 1896) zu S. 128. Helmolt VI, zu S. 535. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 429 [103]).
6. Krönung Alexanders I. von Polen (1501) zu Krakau: Miniatur aus dem Pontifikale des Krakauer Domherren Erasmus Ciotek in der Fürstl. Czartoryskischen Bibliothek zu Krakau. Helmolt V zu S. 500 [103a]).

[103]) Vgl. außerdem die Aufsätze von S. Reinach, Gazette des beaux arts (Paris 1903), mit Abb. aus einer Handschrift der Chronik von St. Denys saec. XV.

[103a]) Zum Vergleiche seien hier die mir bekannten Papstkrönungsbilder (vgl. über das Zeremoniell H. J. Wurm, Die Papstwahl und ihre Geschichte, Köln 1902,

Anhang IV: Über Dichterkrönungen.

Über die Darstellung der Dichterkrönung Enea Silvios durch Friedrich III. vgl. bei Friedrich III. b Nr. 8; vgl. dazu Friedrichs III. Diplom von 1442 für Enea Silvio (J. J. Moser, Teutsches Staatsrecht IV, Frankfurt und Leipzig 1740, S. 244 f. Chmel Nr. 801) und dasjenige Maximilians I. von 1491 für Conrad Celtes (J. J. Müller, Reichstagstheatrum unter Friedrich III., 6. Vorstellg. p. 44 nach J. J. Moser ebd. S. 245 Anm. 1). Nach der Allgem. Deutsch. Biogr. IV, S. 84 ist jedoch 1487 das Krönungsjahr; s. auch Maximilians I. Konstitutum v. J. 1501 für das Collegium poeticum (J. J. Moser, a. a. O. V, 1752, S. 367 f.), dazu J. Aschbach, Geschichte der Wiener Universität II (Wien 1877), S. 65 ff., 439 ff. — Die Krönungsinsignien für poetae laureati s. bei Henne am Rhyn I, S. 421. Jansen S. 112. Reicke, Der Gelehrte S. 67.

Über italienische Dichterkrönungen vgl. Dante, Purg. XXVII, v. 142, Parad. I v. 26; XXV, v. 8 und 9. F. Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter VI (2. Aufl., Stuttgart 1871), S. 208 ff. B. Wiese und R. Pèrcopo, Geschichte der italienischen Literatur (Leipzig und Wien 1899), S. 126 (betr. Dichterkrönung Petrarcas i. J. 1341).

Über französische Dichterkrönungen vgl. die Abbildung einer solchen, die in einem Puy, d. h. dichtenden Bürgerverein, vollzogen wurde, aus einer Pariser Hs. des 15. Jahrh. bei H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur (Leipzig und Wien 1900), S. 235. (Nach frdl. Mitteilungen von Herrn Prof. A. Werminghoff) [104]).

Vezeichnis der benutzten Werke[105]).

Aeneae Sylvii Opera, Basel 1571.

Aeneas Sylvius, De viribus illustribus (Bibliothek des literarischen Vereins zu Stuttgart. I. 1843).

Eugenio Albèri, Le Relazioni degli ambasciatori Veneti al Senato Durante il secolo decimosesto Serie I, Vol. VI. Firenze 1862.

S. 126 ff.) erwähnt: 1. Papstkrönung Pius II. Gemälde Pinturicchios in der Libreria zu Siena. Prutz-Oncken II, S. 525. Prutz-Pflugk-Harttung III zu S. 414. E. Steinmann, Pinturicchio S. 130. W. Boulting zu S 288. 2. Papstkrönung Alexanders VI. auf der Rückseite einer Kupfermünze Alexanders VI. (Berlin, Kgl. Münzkabinett). Prutz-Oncken II, S. 557. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 654. — Zur Papstikonographie vgl. H. G. Stroehl, Album pontificale. Die Bildnisse der Päpste nach den Papstmedaillen. Gladbach 1909.

[104]) Über die im Zeitalter des Humanismus so zahlreichen Dichterkrönungen vgl. G. Voigt, Die Wiederbelebung des klass. Altertums I² (Berlin 1893) S. 17, 125 ff., 203, 312, 314, 412, 454, 478, 493, 496, 531, 559. II 3 (Berlin 1893), S. 265, 275, 278. Über die zahlreichen Dichterkrönungen Sigmunds ebenda II, S. 275, Friedrichs III., II, S. 278.

[105]) Diejenigen Werke, die bereits bibliographisch genau angegeben und nur einmal zitiert wurden, sind hier nicht mehr aufgeführt.

W. Arndt, Schrifttafeln zur Erlernung der lateinischen Paläographie. Heft I. 4. Aufl. von M. Tangl. Berlin 1904. Heft 3. Herausgegeben von M. Tangl. Berlin 1903.
J. Aschbach, Geschichte Kaiser Sigmunds IV. Hamburg 1845.
Ad. Bachmann, Geschichte Böhmens II. Gotha 1905.
A. Bartels, Der Bauer in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1900.
H. Bergner, Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland II. Leipzig 1906.
E. Berner, Geschichte des preußischen Staates. 2. Aufl. Bonn 1896.
Fr. v. Bezold, Geschichte der deutschen Reformation. Berlin 1896.
Bibliothek des literarischen Vereins zu Stuttgart I. Stuttgart 1843.
Fr. Bock, Der Schatz von St. Veit zu Prag (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XIV). Wien 1869.
W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887.
W. Bode, Ein Bildnis der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilians, Bianca Maria Sforza (Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen X. Berlin 1889) S. 71 ff.
J. F. Böhmer, Fontes rerum Germanicarum I. Stuttgart 1843. IV. 1868.
J. F. Böhmer, Regesta imperii (1314—1347). Frankfurt 1839 ff.
J. F. Böhmer, Regesta imperii Abt. VIII (1347—1378), bearbeitet von A. Huber. Innsbruck 1877 ff.
W. Boulting, Aeneas Sylvius (Pius II.). London 1908.
H. Bresslau, Handbuch der Urkundenlehre I. Leipzig 1889.
Heinr. Philipp Cappe, Die Münzen der deutschen Kaiser und Könige des Mittelalters. Dresden 1848. I. Die zweiseitigen Münzen enthaltend. II. Die Hohlmünzen und einen Nachtrag zur ersten Abteilung enthaltend. III. Nachtrag zur ersten und zweiten Abteilung enthaltend.
J. Chmel, Geschichte Kaiser Friedrichs IV. und seines Sohnes Maximilians I. Hamburg 1843.
Ed. Chmelarz, Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians im Jahrbuch der k. k. Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses IV (Wien 1886), S. 289 ff.
Ed. Chmelarz, Das ältere Gebetbuch Kaiser Maximilians im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses VII. Wien 1888.
Ed. Chmelarz, Jost de Negkers Helldunkelblätter Kaiser Max und St. Georg im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XV. Wien 1894.
Chroniken der deutschen Städte VIII. Straßburg Band I. Leipzig 1870.
Cuspinian, De Caesaribus atque Imperatoribus. Rom 1540.
G. Dehio, Kunstgeschichte in Bildern IV. Leipzig und Berlin 1899.
E. Diederichs, Deutsches Leben in der Vergangenheit I. Jena 1908.
Dlugoss, Historiae Polonicae libri XII. Lipsiae 1711.
K. Domanig, Älteste Medailleure in Österreich im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIV. Wien 1893.
Thomas Ebendorfer, Chronica regum Romanorum Buch VI (ed. A. F. Pribram. Mitteilungen des Institutes für östreichische Geschichtsforschung. III. Ergänzungsband. Innsbruck 1890—1894).
A. Essenwein, Kulturhistorischer Bilderatlas II (Mittelalter). Leipzig 1883.
Freher-Struve, Scriptores rerum Germanicarum II. Argentorati 1717.
W. Friedensburg, Das Leben Kaiser Heinrichs VII. 1. 2. Leipzig 1898. G. D. V. saec. XIV, 1.
W. Friedensburg, Quellen zur Geschichte Ludwigs des Bayern. G. D. V. saec. XIV. 3. 4 I. Leipzig 1883. II. 1887.
Th. Frimmel, Unveröffentlichte Gemälde aus der k. k. Ambraser Sammlung zu Wien: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses XV. Wien 1894.

Th. Frimmel und J. Klemme, Ein Statutenbuch des Ordens vom goldenen Vließ: Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses V. Wien 1887.
Gazette des beaux arts Bd. 49. Paris 1907.
Ph. W. Gercken, Codex diplomaticus Brandenburgensis. Salzwedel 1775.
H. Grauert, Die Kaisergräber im Dom zu Speyer. S. A. der S. B. der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften, philosoph.-philolog.-historische Klasse, Heft IV. München 1900.
Jos. Grünpeck, Historia Friderici IV. et Maximiliani I. in Chmel, Österreichischer Geschichtsforscher I. Wien o. J.
V. F. v. Gudenus, Codex diplomaticus anecdotorum res Moguntinas illustrantium II. Francofurti et Lipsiae 1747.
F. M. Haberdizl, Die Siegel der deutschen Herrscher vom Interregnum bis Sigmund: Mitteilungen des Instituts für östreichische Geschichtsforschung 29 (Innsbruck 1908) S. 625 ff.
B. Haendcke, Kunstanalysen aus 19 Jahrhunderten. Braunschweig 1908.
von Hagen, Das Leben König Sigmunds von Eberhard Windecke. Leipzig 1899. (G. D. V. saec. XV, 1.)
C. Heffner, Die deutschen Kaiser- und Königssiegel nebst denen der Kaiserinnen, Königinnen und Reichsverweser. Würzburg 1875.
I. H. von Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts. 2. Aufl. III. Frankfurt a. M. 1881. IV. 1883. VII. 1886.
O. v. Heinemann, Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Abteilung II. Die Augusteischen Handschriften I. Wolfenbüttel 1890 IV. Wolfenbüttel 1900.
H. F. Helmolt, Weltgeschichte V, Leipzig und Wien 1905. VI ebenda 1906.
O. Henne am Rhyn, Kulturgeschichte des deutschen Volkes I². Berlin 1897.
C. G. Heräus, Bildnisse der regierenden Fürsten und berühmter Männer vom 14. bis 18. Jahrh. in einer Folgereihe von Schaumünzen. Wien 1828.
H. Herrig, Das Kaiserbuch. 8 Jahrhunderte deutscher Geschichte von Karl dem Großen bis Maximilian I. Mit farbigen Initialen, Randleisten, Tafeln und vielen Abbildungen im Text von Th. Kutschmann. Berlin 1890.
Ed. Heyck, Kaiser Maximilian I. Bielefeld und Leipzig 1898. (Monographien zur Weltgeschichte 5.)
Ed. Heyck, Deutsche Geschichte II. Bielefeld und Leipzig 1906.
G. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten I², II. Leipzig und München o. J.
A. Hoff, Die mittelalterlichen Darstellungen der deutschen Königs- und römischen Kaiserkrönungen (Westermanns Monatshefte 92, 1902, S. 790 ff.).
A. Huber, Geschichte Österreichs II. Gotha 1885. III. Gotha 1888.
O. Jäger, Weltgeschichte II². Bielefeld und Leipzig 1894.
O. Jäger, Deutsche Geschichte I. München 1909.
H. Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei. Berlin 1890.
M. Jansen, Kaiser Maximilian I. Mainz 1904. (Weltgeschichte in Charakterbildern, Abt. III.)
A. Ilg, Das Spielbrett des Hans Kels im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses III. Wien 1885.
A. Ilg, Francesco Tercio, der Hofmaler Ferdinands von Tirol im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses IX. Wien 1889.
Th. Ilgen, Geschichte Kaiser Friedrichs III. von Aeneas Sylvius. I. II. Leipzig 1889, 1890.

G. Irmer, Die Romfahrt Heinrichs VII. im Bilderzyklus des Codex Balduini Treverensis, herausgeg. von der Direktion der Kgl. Pr. Staatsarchive. Berlin 1881.

Katalog der anläßlich des Internationalen Historikerkongresses veranstalteten Ausstellung von Bildnissen aus der Zeit Kaiser Maximilians I.; herausgeg. vom Königl. Kupferstichkabinett. Berlin 1908.

Kehrer, Die heiligen drei Könige in der Legende und der bildenden Kunst bis auf A. Dürer (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Heft 53). Straßburg 1904.

M. Kemmerich, Die deutschen Kaiser und Könige im Bilde. Leipzig 1910.

Fr. Kenner, Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinnad von Tirol im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIV. Wien 1893. S. 37 ff. XV. (1894) S. 147 ff.

Fr. Kenner, Kameen und Modelle des 16. Jahrhunderts im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses IV, Wien 1886.

H. Knackfuß, Deutsche Kunstgeschichte I. Bielefeld und Leipzig 1888.

H. Knackfuß, Albrecht Dürer (Künstler-Monographien 5). Bielefeld und Leipzig 1896.

J. V. Kull, Die Münzen, Medaillen und Siegel Kaiser Ludwigs des Bayern. München 1887.

P. Lacroix, Les arts au moyen-âge et a l'époque de la Renaissance. Paris 1869.

S. Laschitzer, Die Genealogie Kaiser Maximilians, herausgeg. im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses VII. Wien 1888.

S. Laschitzer, Theuerdank nach der ersten Ausgabe von 1517, herausg. im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses VIII. Wien 1888.

E. M. Lichnowsky, Geschichte des Hauses Habsburg II, III, V, VI, VII, VIII. Wien 1837—38, 1841—44.

R. v. Liliencron, Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13.—16. Jahrh. I. Leipzig 1865.

K. Lind, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XIV. Wien 1868. S. 101 ff.

Th. Lindner, Das Urkundenwesen Karls IV. und seiner Nachfolger (1346—1437). Stuttgart 1882.

Th. Lindner, Deutsche Geschichte unter den Habsburgern und Luxemburgern (1273—1437) I. Stuttgart 1890. II. Stuttgart 1893.

W. Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte. 12. Aufl. neu bearbeitet von M. Semrau. II. Die Kunst des Mittelalters. Stuttgart 1901. III. Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden. Stuttgart 1903.

H. Luchs, Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters. Breslau 1872.

H. Luckenbach, Kunst und Geschichte II. München und Berlin 1903.

A. Luschin von Ebengreuth, Allgemeine Münzkunde. München und Berlin 1904.

C. v. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin 1891.

K. B. Mádl, 21 Büsten auf der Triforiumsgalerie des Prager Doms. Prag 1894.

Edm. Marabini, Die kunst- und kulturgeschichtlichen Denkmäler des deutschen Kaisers Adolf von Nassau, illustriert von F. von Reitzenstein-Schwarzenstein. München 1899.

J. F. A. Mücke, Albrecht I. von Habsburg. Gotha 1866.

E. Mummenhoff, Der Handwerker in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1901.

Muratori, Rerum Italicarum Scriptores IX, X, XIV.

J. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen Prag 1896. (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens I.)

J. Neuwirth, Der Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaums aus Karlstein. Prag 1897. (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens II.)

J. Neuwirth, Prag (Berühmte Kunststätten 8). Leipzig und Berlin 1901.
Fr. Otto, Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde XXX (1899).
F. Palacky, Geschichte Böhmens II, 2. Prag 1850 (Neudruck) III, 1. 1845.
L. Pastor, Geschichte der Päpste I. 3. u. 4. Aufl. Freiburg i. Br. 1901.
Pez, Scriptores rerum austriacarum. Leipzig 1721.
F. M. Pelzel, Geschichte Karls IV. I, II. Dresden 1783.
E. G. Graf von Pettenegg in der Festschrift zur 600jährigen Gedenkfeier der Belehnung des Hauses Habsburg mit Österreich. Wien 1882.
O. Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige I. 751—1347. Dresden 1909 [106]).
A. Primisser [106a]), Übersicht der k. k. Ambraser Sammlung. Wien 1825.
H. Prutz [107]), Staatengeschichte des Abendlandes im Mittelalter II (Allgemeine Geschichte, herausgeg. von Oncken II, 6). Berlin 1887.
H. Prutz und J. von Pflugk-Harttung [108]), Geschichte des Mittelalters. Teil 3 von H. Prutz. Berlin 1891. (Allgemeine Weltgeschichte VI.)
v. Reber, Die Bildnisse der herzogl. bayr. Kunstkammer nach dem Ficklerschen Inventar von 1598. Sitzungs-Berichte der k. b. Akademie. Phil.-Hist. Klasse. München 1893.
P. J. Rée, Nürnberg (Berühmte Kunststätten 5). Leipzig und Berlin 1900.
E. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg 1896.
E. Reicke, Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1900.
E. Reicke, Lehre und Unterrichtswesen in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1901.
F. v. Reitzenstein, Kaiser Ludwig der Bayer und seine Darstellungen im Mittelalter: Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins N. F. XII (Festausgabe, München 1901), S. 15 ff.
S. Riezler, Geschichte Bayerns II. Gotha 1880.
A. v. Sallet, Münzen und Medaillen (Handbücher der Kgl. Museen). Berlin 1898.
K. v. Sava, Die Siegel der österreichischen Regenten (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XI Wien 1866; XII. 1867. XIII. 1868. XVI. 1871).
E. Schaus, Zur Diplomatik Ludwigs des Bayern. Diss. München 1894.
F. Schestag, Kaiser Maximilians Triumph im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses I. Wien 1883.
H. Schiller, Weltgeschichte II. Mittelalter. Berlin und Stuttgart 1900.
J. v. Schlosser, Die Bilderhandschriften König Wenzels I. im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIV. Wien 1893.
J. v. Schlosser, Typare und Bullen in der Münz-, Medaillen- und Antikensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen XIII. Wien 1892.
R. v. Schneider, Gian Marco Cavalli im Dienste Maximilians I. im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen XIV. Wien 1893.
D. v. Schönherr, Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians in Innskruck im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen XI. Wien 1892.
Alw. Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. Wien 1892.

---

[106]) Posse II. (Dresden 1910) konnte leider nicht mehr benutzt werden.

[106a]) Die großen Kataloge von Primisser (Wien 1819) u. E. von Sacken (Wien 1854/55) waren mir nicht zugänglich.

[107]) zitiert Prutz- Oncken II.

[108]) zitiert Prutz-Pflugk-Harttung.

Alw. Schultz, Weißkunig herausgegeben im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses VI. Wien 1888.

L. Stacke, Deutsche Geschichte I7, Bielefeld und Leipzig 1896.

H. Stegmann, Dürers Maximilianbildnisse (Mitteilungen aus dem germ. Nationalmuseum, Nürnberg 1901).

H. Stegmann, Die Krönung Friedrich III. durch Papst Nicolaus V. (Mitteilungen aus dem germ. Nationalmuseum, Nürnberg 1895).

G. Steinhausen, Geschichte der deutschen Kultur. Leipzig und Wien 1904.

E. Steinmann, Pinturicchio (Künstlermonographien 37). Bielefeld und Leipzig 1898.

A. Stix, Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrh. (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale). Heft II. III (1908), S. 69 ff.

F. Stoedtner, Deutsche Kunst in Lichtbildern. Ein Katalog, zugleich ein Compendium für den Unterricht in der Kunstgeschichte. Berlin 1908

H. von Sybel und Th. v. Sickel, Kaiserurkunden in Abbildungen (K. U. i. A.), Text Berlin 1891.

H. Thode, Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrh. in ihrer Entwicklung bis auf A. Dürer. Frankfurt a. Main 1891.

M. Joh. de Thurocz, Chronica Hungarorum bei J. G. Schwandtner, Scriptores rerum Hungaricarum I. Bibliopolae Vindobonensis 1746.

Johannes Trithemius, Annales Hirsaugienses II. St. Galli 1690.

H. Ulmann, Kaiser Maximilian I. Stuttgart 1884.

R. Vischer, Neues über Bernhard Strigel (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen VI.) Berlin 1885.

Fr. Vogt und M. Koch, Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig und Wien 1897.

G. Voigt, Enea Silvio de' Piccolomini als Papst Pius II. und sein Zeitalter I. Berlin 1856.

W. Waldschmidt, Altheidelberg und sein Schloß. Jena 1909.

J. E. Weiß-Liebersdorf, Kirchliche Kunst im alten Augsburg. München o. J.

Weltgeschichte, herausgeg. von Julius von Pflugk-Harttung [109]). Mittelalter. Berlin 1909. Neuzeit I. Berlin 1908.

Eberhart Windecke, Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Zeitalters Sigmunds herausgeg. von W. Altmann. Berlin 1893.

R. Wolkan, Der Briefwechsel des Enea Silvius Piccolomini I. Wien 1909.

Zeitschrift des deutschen Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens VI. Brünn 1902 [110]).

---

[109]) Zitiert Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter).

[110]) Nachträge: Das Bild Heinrich VII. b 4 findet sich außer an den oben angeführten Stellen auch bei F. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst II, 2 S. 151 und in der Zeitschrift für christl. Kunst XXII (1909), Tafel XII zu S. 340. — Für Friedrich III., Maximilian und Maria von Burgund sei noch auf die farbigen Federzeichnungen in der Handschrift der Geschichte Grünpecks (Geh. Hof- und Staatsarchiv, Wien) verwiesen; vgl. Th. Ilgen, Die Geschichte Friedrichs III. und Maximilians I. (Leipzig o. J.) Einl. S. XIII.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467.

Von **Albert Gümbel.**

(Fortsetzung.)

VI.

Baurechnung von Walburgis 1464 bis Walburgis 1465.

Ebenda No. 10. Ein Heft von 14 Papierblättern und 1 lose einliegendem Blatt [150]) in Größe und Einband wie IV und V. Auf der Vorderseite des Einbands: (14) 65. Laurentzen paw.

Blatt 1 a leer.

Blatt 1 b] Item hernach volget das einnemen noch der nechsten rechnung, die do gestimpt ist auf Walpurg[is] wochen Anno domini 1464 Jar von des pawes wegen Sant Laurenczen korr, das ich dann eingenummen hab von Lorencz Haller, dieselben czeyt Kirchenmeister, czüm ersten an golde:

Item In sant Peters wochen vincula zu latein genant [= 29. Juli—4. August] hab (!) mir geben Lorencz Haller 40 gulden an golde, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 15 dn., darauß ist worden vnd Macht an Muncz ℔ 375.

Item in sant Maria-Magdalena wochen [= 22. bis 28. Juli] hat er mir geben 40 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 15 dn., darauß ist worden vnd Macht an Müncz ℔ 375.

Item in sant Matheus wochen [= 16.—22. September] hat er mir geben 50 gulden an golde, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 16 dn., darauß ist worden an Münczt (!) vnd Macht in summa ℔ 376 dn. 20.

Item in sant Gallen wochen [= 14.—20. Oktober] hat er mir geben 50 gulden An golde, die hab ich ver-

---

150) Siehe Anhang.

wechselt, yden zu 7 ℔ 16 dn., darauß ist worden vnd Macht an Müncz in summa ℔ 376 dn. 20.

Item in sant Lucien wochen [= 9.—15. Dezember] hat er mir geben 50 gulden an golde, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 17 dn., darauß ist worden vnd Macht an Müncze in summa ℔ 378 dn. 10.

Item in sant Pauls wochen [= 20.—26. Januar (1465)] hat er mir geben 50 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 18 dn., darauß ist worden vnd Mach[t] an Müncze in summa ℔ 380.

Item daczwischen hat er mir geben An Müncz, Macht in summa ℔ 2271 dn. 10.

Summa Summarum des ganczen einnemens von Lorencz Haller, kirchenmeister zu sant Laurenczen, von Walpurg[is] wochen im 64. Jar piß auf Walpurg[is] wochen im 65. Jar Macht 300 gulden an gold vnd 2271 ℔ 10 dn. an Müncze, darauß ist worden vnd Macht in summa

4533 ℔.

Blatt 2 a leer.

Blatt 2 b] In sant Walpurgis wochen [= 29. April bis 5. Mai] außgeben Anno domini 1464 Jar.

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes czalt 6 ℔. Item seim Jungen 4 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen 4 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, yden 4 taglon zu 20 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 29 dn. 1.

Item mer Meister Mathes czalt 3 gulden walpurg[is]-czinß, Macht ℔ 22 dn. 3.

Den czymmerlewten.

Item dem Ewerlein vnd 1 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. zu padgelt; gemacht das pogstall oben in den newen sagerer, Macht ℔ 4 dn. 6.

In sant Pangracy wochen [= 6.—12. Mai] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Küncz Langen 5 taglon zu 22 dn. Item Merten 4 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 19.

Den czymmerlewten.

Item dem Ewerlein mit 1 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. Inn peyden zu padgelt, Macht ℔ 6 dn. 26.

In der nechsten wochen vor pfingsten [= 13. bis 19. Mai] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 5 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item Johans 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 40 dn. 7.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hans Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 3 taglon zu 22 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 19 dn. Item Cuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 11 dn. zu padgelt. Item 1 tagloner 2 taglon zu 15 dn. Item 1 pfert 2 tag, yden tag zu lon 28 dn. Item 10 dn. eim Jüngen. Item 16 dn. den Steynprecheren zu weinkäuff, da man sie wider bestellet, Macht in summa ℔ 22 dn. 21.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 9 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 12 dn. 8.

Den czymmerlewten.

Item Ewerlein mit 1 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. Inn peyden zu padgelt, Macht ℔ 8 dn. 6.

Sust außgeben.

Item 1 ℔ wagensmir fur 4 dn. Item 1/2 ℔ smer fur 4 dn. auf den perg, Macht dn. 8.

Summa der dreyer wochen Macht 183 ℔ 15 dn.

Blatt 3 a] In der heiligen pfingstwochen [= 20. bis 26. Mai] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Matthes 6 ℔. Item Seim Jungen 3 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 3 taglon zu 22 dn. Item Pertholt 1 taglon zu 20 dn. Item 4 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item Johanns 3 taglon zu 15 dn. Item 2 tagloner, ydem 2 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 20 dn. zu padgelt, Macht ℔ 24 dn. 15.

Item mer Meister Mathes vnd Küncz Langen, ydem czalt 1 gülden zu quatuor temporum gelt, Macht an Müncz in Summa ℔ 14 dn. 22.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 3 taglon zu 23 dn. Item Hans Paternoster 3 taglon zu 22 dn. Item Stephan 3 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 3 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 3 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ .. dn. [151]).

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 9 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 12 dn. 8.

Den czymmerlewten.

Item dem Körner 1 taglon zu 20 dn., Macht in summa dn. 20.

Kalch käufft.

Item 10 sumer 1 firtel kalch, czalt ydes zu 57 dn. Item 10 dn. davon zu messen, Macht als in summa ℔ 19 dn. 24.

Eyßen käufft vnd hamersmit czalt.

Item 4 eyßerne stangen gemacht auf dem hamer, czwue von sant Laurenczen eyßen vnd czwüe der smit von seim eyßen, dieselben 2 wugen an der wage 46 ℔, ydes czalt zu 3 dn. vnd von den andern 2 stangen zu lon geben dem hamersmit 1 ℔. Item Peter Smid 1 ℔ 2 dn. davon zu lon, das er sie geriecht hat, genüczt oben in das geweblein oben auf dem newen sagerer, Macht in summa ℔ 6 dn. 20.

Item mer czalt 15 alte messel vnd 3 kleyne Steynexczt, dar fur in summa geben 2 ℔, vnd Meister Mathes machet den Käuff, ℔ 2

Sust außgeben.

Item 4 dn. vmb 1/2 ℔ smer. Item 1 dn. vmb 2 kachelen auf das gewelbe. Item 8 dn. von der wasserküffen zu pintten, Macht dn. 13.

Summa Macht 91 ℔ 21 dn.

Blatt 3 b] In vnßer lieben herren leichnams wochen [= 27. Mai—2. Juni] außgeben.

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen 2 taglon zu 22 dn. Item Hanns Czeyßer vnd Pertholt Prunner, ydem 5 taglon

[151]) Die Summe fehlt.

zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Vlrich 3 taglon zu 18 dn. Item Fricz, Mörterknecht, 5 taglon zu 18 dn. Item dem Lawer 5 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 24 dn. zu padgelt, Macht ℔ 40 dn. 11.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu pad, Macht ℔ 17 dn. 15.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 6 fur, yde zu 40 dn, Macht ℔ 8.

Gewelbeczygel czalt.

Item 1000 welbeczygel, hab ich czalt für füre vnd fur czigel, Macht ℔ 17.

In sant Bonifacii wochen [= 3.—9.

In sant Bonifacy wochen [= 3.—9. Juni] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen 4 taglon zu 22 dn. Itnm Mertein 3 taglon zu 22 dn. Item Hanns Czeysser vnd Pertholt, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon, zu 20 dn. Item Kuncz Perer[152]) 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Fricz 6 taglon zu 18 dn. Item 3 tagloner, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 1 ℔ 4 dn. zu padgelt, Macht ℔ 56 dn. 11.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Küncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, wenn sie feyeren sant Bonifacii tag vnd schenckt Inn allen 16 dn., das sie den wagen luden, Macht als in summa ℔ 18 dn. 23.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel czalt 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht. Item dem Fricz Reschen czalt 2 fur, yde zu 40 dn., Macht in summa ℔ 26 dn. 28.

[152]) Oder Perr. Vgl. Blatt 5 a dieser Jahresrechnung. Geschrieben ist Per mit einem Hacken über dem r.

Den czymmerlewten.

Item dem Ewerlein vnd Körner, ydem 2 taglon zu 20 dn., Macht ℔ 2 dn. 20.

Sant furer.

Item 15 karren fuder sant, czalt ydes zu 4 dn., Macht in summa ℔ 2.

Summa der czweyer wochen Macht ℔ 189 dn. 18.

Blatt 4 a] In sant Veyts wochen [= 10.—16. Juni] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Küncz Langen, Mertein, Hanns Czeyßer vnd Pertholt, ydem 5 taglon [153]) zu 22 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Peter Goczschalck 1 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Perer 3 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 2 taglon[er], ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 tagloner 3 taglon zu 17 dn. Item Fricz 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 4 dn. zu padgelt, Macht ℔ 50.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Küncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt. Item mer 10 dn. geschenckt, do ich auf dem perg was, Macht als in summa ℔ 17 dn. 25.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

In der wochen Albani [= 17.—23. Juni] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen, Mertein, Hanns Czeyßer vnd Pertholt, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Kuncz Perer 4 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Fricz Weber von Werde, eynem newen Jüngen, 6 taglon zu 10 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item 2 tagloner, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item 1 tagloner 2 taglon zu 17 dn. Item aber 1 tagloner 4 taglon

153) Die Worte ydem 5 taglon sind zweimal geschrieben.

zu 17 dn. Item Fricz 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 4 dn. zu padgelt, Macht ℔ 61 dn. 12.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hans Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 20 dn. 28.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 24 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item Meister Stephan 6 taglon zu 24 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item In allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 6.

Den Deckern.

Item Meister Heinrich Lewpolt 1 taglon zu 26 dn. Item 4 gesellen, ydem 1 taglon zu 20 dn., Macht ℔ 3 dn. 16.

Sust außgeben.

Item 6 dn. vmb 1 holcz zu zweyen kloben Item 6 dn. vmb 1 ℔ smer. Item 5 dn. vmb wagensmir. Item 5 dn. vmb 1 schlüßel. Item 1 dn. von 2 eyßen zu sleyssen, Macht dn. 23.

Summa der czweyer wochen Macht 216 ℔ 6. dn.

Blatt 4 b] In sant Peters vnd Pauls Wochen [= 24. bis 30. Juni] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔ Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Friczen, dem newen Jungen, 5 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen, Mertein, Hanns Czeyßer vnd Pertholt ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johans 5 taglon zu 15 dn. Item Fricz 5 taglon zu 18 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 1 ℔ 14 dn. zu pad, Macht ℔ 62 dn. 24.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hans Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu pad, Macht ℔ 17 dn. 15.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht. Item mer 2 fur mit 3 pferden, fur yde 1 ℔. Item mer 4 fuder czymmers gefurt auf den steynpruch, do man die newen wintten machet, fur ydes zu lon 15 dn., Macht als in summa ℔ 24 dn. 8.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 5 taglon zu 24 dn. Item dem Ewerlein 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 2 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 3 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 6 dn. zu padgelt, Macht ℔ 13 dn. 6.

Den Deckeren.

Item Meister Heinrich Lewpolt 5 taglon zu 26 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item mer 3 taglon[er] verlont zu 20 dn., do man den kalch setzet zu decken. Item Inn allen 14 dn. zu pad, Macht ℔ 20 dn. 4.

Sant furer.

Item Peter, santfurer, 25 karren fuder sant, ydes zu 4 dn., Macht ℔ 3 dn. 10.

Sust außgeben.

Item 5 dn. vmb wagensmir. Item 3 dn. vmb smer auf den steinpruch. Item 10 dn. vmb 1 sypp zu dem mörter. Item 10 dn. vmb 100 hulczener negel zu der wintten in den steinpruch, Macht dn. 28.

Eyßen czalt.

Item von dem Kristen, eyßenman, hat genummen der Johanns vnd Vlrich, schloßer, 60 ℔ eyßen, ydes czalt zu 3 dn., genuczt zu der wintten, das man das ratt mit hat erhoben, Macht ℔ 6.

Kalch kaufft.

Item 10 sumer vnd 1 halbs firtell kalch, ydes czalt vmb 1 ℔ 25 dn. Item 10 dn. davon zu meßen, Macht ℔ 18 dn. 27

Summa Macht 167 ℔ 2 dn.

Blatt 5 a] In sant Vlrich wochen [= 1.—7. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item dem newen Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen, Mertein, Hanns Czeyßer vnd Pertholt, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5

taglon zu 20 dn. Item Kuncz Per 4 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item Friczen, dem Mörterknecht. 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 14 dn. zu padgelt, Macht ℔ 62 dn. 4.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 3 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 3 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 2 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 3 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, wenn sie feyeren sant Vlrich vnd sant Wilbold, Macht ℔ 11 dn. 14.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 9 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 12 dn. 8.

Den deckeren.

Item Meister Heinrich Lewpolt 5 taglon zu 26 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Peter Hünt 1 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 18 dn. 22.

Den tüncheren.

Item 1 gesellen 6 taglon zu 20 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 16 dn. Item 4 dn. in peyden zu padgelt, Macht ℔ 6 dn. 8.

Santfurer.

Item 14 karren fuder sant, ydes zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 26.

Pretter kaufft.

Item Lorencz Haller hat 24 pretter kaufft, die waren eychen, ydes zu 17 dn., Macht in summa ℔ 13 dn. 18

Item mer czalt 20 eychener pretter, ydes zu 9 dn, die waren ein teyl pey 5 schuhen, vnd ein teyl pey 10 schuhen, Macht ℔ 6.

Eyßerne schawffel käufft.

Item der Annan Köpplin czalt 4 schawffel auf den steinpruch, yde zu 9 dn., Macht in summa ℔ 1 dn. 6

Summa Macht 133 ℔ 16 dn.

Blatt 5 b] In sant Margarethen wochen [= 8. bis 14. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Pertholt, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Mertein 5

taglon zu 22 dn. Item Kuncz Per 4 taglon zu 20 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Fricz, mörterknecht, 5 taglon, zu 18 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 1 ℔ 11 dn. zu padgelt, Macht ℔ 60.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 3 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 7.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem knecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Deckeren.

Item Meister Heinrich Lewpolt 2 taglon zu 26 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 4 dn. geschenckt, Macht ℔ 8 dn. 16.

Den Thüncheren.

Item eim gesellen 1 taglon zu 20 dn. Item 3 dn. fur röttelfarbe oben zu dem pogen ober dem newen sagerer, Macht dn. 23.

Sust außgeben.

Item 6 dn. fur 1 ℔ smer. Item 4 dn. fur 1 ℔ wagensmir zu der wintten vnd karren, Macht dn. 10.

Santfurer.

Item 11 karren fuder sant, ydes zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 14.

Eyßen czalt.

Item der Anna Köplin czalt 1 große dewhel schin fur 1 ℔ 10 dn., genüczt zu eim ringe oben zu der wintten, darvon zu lon geben 10 dn., Macht als in summe ℔ 1 dn. 20.

Summa Macht 109 ℔ 8 dn.

Blatt 6 a] In der wochen vor Maria Magdalena [=15.—21. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen, Mertein, Hanns Czeyßer vnd Pertholt, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johans 6 taglon zu 15 dn. Item 5 tagloner, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item Fricz 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 11 dn. zu padgelt, Macht ℔ 71 dn. 23.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 4 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 18 dn. 25

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem Knecht, Macht ℔ 24 dn. 8.

In sant Jacob wochen [= 22.—28. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Lange[n], Mertein, Hans Czeyßer vnd Pertholt, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item dem Friczen 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 8 dn. zu pad, Macht ℔ 57 dn. 18.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Küncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 15.

Dem Steynfurer.

Item Peters Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem knecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 20 dn. vmb 2 pücher pappir Meister Matthes. Item 12 dn. vmb pessen auf die Mawer. Item 2 dn. vmb 2 gyßscherben, auch auf die Mawer. Item 12 dn. von 4 scheyben zu drehen, gehoren zu einem newen krig. Item 4 dn. vmb ½ ℔ smer. Item 7 dn. vmb stroe in der hutten. Item 9 dn. vmb 2 ℔ wagensmir auf den pergk, Macht als in summa ℔ 2 dn. 26.

Summa der czweyer wochen Macht 213 ℔ 3 dn.

Blatt 6b] In sant Peters wochen vincula zu latein genannt [29. Juli—4. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Küncz Langen, Mertein, Hanns

Czeyßer vnd Pertholt, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Lorencz Keinspeyß 3 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 19 dn. Item Friczen 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu pad, Macht ℔ 56 dn. 5.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, wenn sie feyeren nicht sant Peterstag, Macht ℔ 18 dn. 27.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht. Item mer 2 ℔ vmb 1 fuder czwickstein dem Peringer, Macht ℔ 22 dn. 8.

In sant Laurenczen wochen [= 5.—11. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen, Mertein, Hanns Czeyßer vnd Perthold, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Jorg Hart von Regenspurgk 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item Fricz 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 14 dn. zu padgelt. Item mer dem Hanßen, lawberhawer, hab ich geben 6 ℔ 20 dn. von sant Peters wochen kathedra piß auf sant Laurenczen wochen, dazwischen waren 24 wochen, Macht als ℔ 70 dn. 24.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Macht als ℔ 70 dn. 24.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 4 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Küncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt. Item mer geschenckt 2 ℔ Meister vnd gesellen zu sant Laurenczen kirchtag. Item mer 2 ℔ den anderen meister vnd gesellen, das si den vndern haben helffen laden, Macht als ℔ 20 dn. 23.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8

Summa der czweyer wochen Macht 209 ℔ 5 dn.

Blatt 7 a] In vnßer liben frawen wochen wurczweyhe [= 12.—18. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen vnd Pertholt, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Mertein 2 taglon zu 22 dn. Item Hanns Czeyßer 4 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 3 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item Fricz 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 7 dn. zu padgelt, Macht ℔ 55 dn. 19.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 4 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 4 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 4.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 4 dn. vmb 1 ℔ smer. Item 14 dn. vmb pircken flader zu eim krig, hat der Johanns käufft. Item 2 dn. vmb koln. Item 5 dn. vmb 1 ℔ wagensmir, Macht dn. 25.

In sant Bartholomeus wochen [= 19.—25. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen vnd Pertholt, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Hanns Czeyßer 3 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 2 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 17 dn. Item Friczen 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 1 dn. zu pad, Macht ℔ 46 dn. 4.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 4 taglon zu 19 dn.

Item Küncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu pad, Macht ℔ 16 dn. 26.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 9 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 12 dn. 8.

Eyßen käufft.

Item auf dem hammer czalt 90 ℔ eyßen, was an 4 stangen, ydes ℔ zu 3 dn. 1 haller, aber 15 dn. hat der hammersmit nachgelassen, genuczt zu der wintten auf den steinpruch, das man sie mit oben vnd vnten gepunden hat. Item 3 ℔ geben Peter, smid pey sant Martha, das er die pant vnd negel darzu gemacht hat, Macht als ℔ 13.

Summa der czweyer wochen Macht 181 ℔ 4 dn.

Blatt 7 b] In sant Egidy wochen [= 26. August bis 1. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 4 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 35 dn. 12.

Den Steynprecherer.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 3 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 7.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

In vnßer lieben frawen wochen gepürt [= 2. bis 8. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Küncz Langen, Mertein vnd Hanns Czeyßer, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 36 dn. 8.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5

taglon zu 21 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 13 dn. 28.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

Dem Smid außgeben.

Item Peter, smid pey sant Martha, hat gespiczt in die hutten 4200 spiczen, ydes 100 zu 12 dn. Item 11 exzt gestehelt, yde zu 12 dn. Item 2 newe exczt gemacht, eine dem Kuncz Langen, die ander dem Pflevmblein, yde zu 24 dn. Item 17 messel gestechelt, von ydem 3 dn. Item 4 klammeren gemacht, yde zu 4 dn. Item 5 czymmerczangen gemacht, yde zu 4 dn. Item Auf den Steinpruch 2000 spiczen, ydes 100 zu 12 dn. Item 6 pergeyßen gestehelt, ydes zu 12 dn. Item 1 newe hawen gemacht, zu lon 28 dn. Item 1 hawe gestehelt, zu lon 14 dn. Item 10 keyl gesweyst, von ydem 2 dn. Item 3 pergeyßen gestoßen, von ydem 2 dn. Item 4 öre gemacht an pergkeyßen, von ydem 7 dn. Item 12 dn. vmb wein geben vber der rechnung. Item also hab ich mit im abgerechent von sant Walpurg[is] wochen piß auf des heiligen crewtz wochen exaltac[ionis] zu latein genant, daczwischen sein gewest 19 wochen, Macht als in summa ℔ 39 dn. 21.

Summa der czweyer wochen Macht 182 ℔ 2 dn.

Blatt 8 a] In des heiligen crewcz wochen exaltacionis zu latein genant [= 9.—15. September], außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 16 dn. Item Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 42 dn. 5.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item 10 dn. Inn allen zu padgelt, Macht ℔ 20 dn. 10.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 24 dn. 8.

In sant Matheus wochen [= 16.—22. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seim Jungen 2 taglon zu 16 dn. Item Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 34 dn. 20.

Item mer Meister Mathes vnd Küncz Langen czalt quatuor temporum gelt, ydem 1 gulden an gold, Macht an Müncz in summa ℔ 15 dn. 2.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Küncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 15.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem fur knecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

Dem walthäwer, holczfürer.

Item dem Kuncz Klugel vnd seim gesellen czalt von 12 Segepawm zu hawen, von ydem 6 dn. Item Heincz Otten, von ydem zu füren 1 ℔ 26 dn. zu der sege gen Werd. Item mer dem Meister dovon zu sneyden, von itlichem Snit 4 dn., der waren 121 snit; aber er hat nachgelassen 1 ℔ 4 dn. Item von der sege hereinzufuren auf den kirchhoff hab ich geben zu lon in summa 3 ℔ 24 dn. Item mer ein grossen winttenpawm, hat an der leng 72 schühe, den walthawern darvon zu hawen 14 dn. Item zu furlon geben dem Heincz Otten 5 ℔ 15 dn., Macht als in summa ℔ 49 dn. 17.

Summa der czweyer wochen Macht 223 ℔ 25 dn.

Blatt 8 b] In sant Michahelis wochen [= 23. bis 29. September] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seim Jungen 1 taglon zu 16 dn. Item dem Henslein 1 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 23 dn. Inn allen zu padgelt, Macht ℔ 34 dn. 24.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 15.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

Kalch käufft.

Item 5 sumer kalch, ydes zu 59 dn. Item 5 dn. zu meßgelt, Macht ℔ 10.

In sant Franciscus wochen [= 30. September bis 6. Oktober] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seim Jungen 6 taglon zu 16 dn. Item Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item 2 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item Fricz 2 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 28 dn. zu padgelt, Macht ℔ 55 dn. 14.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 4 taglon zu 19 dn. Item Küncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 19 dn. 20.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fügel 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 24 dn. 8.

Santfurer.

Item dem Peter czalt 11 karren fuder sant, ydes zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 14.

Sust außgeben.

Item 15 dn. vmb 3 Keln auf die Mawer. Item 6 dn. vmb 1 ℔ smer. Item 5 dn. vmb 1 ℔ wagensmir, Macht dn. 26.

Kalch käufft.

Item 6 sumer 1 firtel kalch, czalt ydes zu 58 dn. Item 6 dn. zu meßgelt, Macht als in summa ℔ 12 dn. 8.

Summa der czweyer wochen Macht 196 ℔ 17 dn.

Blatt 9 a] In sant Dyonisii wochen [= 7.—13. Oktober] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item seim Jungen 6 taglon zu 16 dn. Item Küncz Langen, Mertein, Henslein, Hanns Czeyßer vnd Pertholt, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Fricz 6 taglon zu 18 dn. Item 5 tagloner, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 1 ℔ 11 dn. zu padgelt, Macht ℔ 72 dn. 5.

Item Meister Mathes 3 gulden czalt Michahel[is]-czinß, Machen an Müncz ℔ 22 dn. 18.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, wenn sie feyeren sant Coloman, Macht ℔ 18 dn. 7.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

In sant Gallen wochen [= 14.—20. Oktober] außgeben, was am ertag [154]):

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Küncz Lange[n], Hanns Czeyßer, Pertholt vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Friczen 4 taglon zu 18 dn. Item 5 tagloner, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item In allen 1 ℔ 11 dn. zu padgelt, Macht ℔ 61 dn. 29.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 18 dn. Item Stephan 6 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg 4 taglon zu 15 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔.[155]) dn..[155])

In sant Crispini vnd Crispiniani wochen [= 21. bis 27. Oktober] außgeben:

[154]) = Dienstag.

[155]) Die Zahl fehlt.

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Küncz Langen, Hanns Czeyßer, Pertholt vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item 6 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 17 dn. zu padgelt, Macht ℔ 67 dn. 5.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 18 dn. Item Stephan 6 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 15 dn. Item Kuncz Schüster 5 taglon zu 15 dn. Item 1 pfert genüczt 4 tag mit eim Knaben, yden tag 1 ℔ 1 dn. Item 2 dn. dem Knaben geschenckt. Item 10 dn. In allen zu pad, Macht ℔ 20 dn. 18.

Schäwffell kaüfft.

Item 4 eiserne schawffel auf den perg kaüft vnd czalt dem Voytt, eyßenman, yde zu 9 dn. 1 haller, Macht ℔ 1 dn. 8.

Summa der dreyen wochen Macht 301 ℔ 6 dn.

Blatt 9 b] In aller lieben heiligen wochen [= 28. Oktober—3. November] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Lang, Mertein, Hanns Czeyßer, Pertholt vnd Hennslein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 6 gesellen, yden 5 taglon zu 16 dn. Item Johans 5 taglon zu 12 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 55.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 18 dn. Item Stephan 5 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg 2 taglon zu 15 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genuczt 5 tag, yden tag dovon geben 1 ℔ 1 dn. Item 2 dn. dem Knaben, Macht als in summa ℔ 18 dn. 22.

Dem Seyler.

Item Meister Merten Wernher, dem seyler, czalt 35 ℔ snür vnd strick, das er das groß seyl vmbwünten hat, ydes ℔ zu 8 dn. Item mer gemacht auß altem czewg 2 seyl, die wugen 33 ℔, ydes ℔ zu 3 dn. Item dem seyler

geben zu eyner schenck ader zu lon 4 ℔. Item 4 ℔ wercks, ydes zu 4 dn., auf die Mäwer, Macht ℔ 17 dn. 5.

In sant Linharcz wochen [= 4.—10. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item 2 tagloner, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 51 dn. 8.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhar Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 18 dn. Item Sephan 6 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 15 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genuczt 6 tag, yden 1 ℔ 1 dn. Item 2 dn. dem knaben, Macht ℔ 24 dn. 6.

In sant Othmars wochen [= 11.—17. November] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Lang, Mertein, Hanns Czeyßer vnd Pertholt, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item dem Pecklein 5 taglon zu 15 dn. Item 3 tagloner, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 2 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 47 dn. 2.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hans Paternoster 6 taglon zu 18 dn. Item Stephan 6 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg vnd Kuncz Schuster, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genuczt 6 tag, yden 1 ℔ 1 dn. Item dem Knaben 2 dn., Macht als in summa ℔ 24 dn. 6.

Summa der dreyer wochen Macht 237 ℔ 19 dn.

Über die Herkunft des Malers Polidoro Veneziano.

Die älteren Venezianer Autoren haben uns über Polidoro keinerlei biographische Nachrichten hinterlassen. Zanetti, der eine ganze Reihe von Bildern dieses tizianesken Malers zusammenstellen konnte, besaß als einzige dokumentarische Notiz die Angabe über seinen 1565 erfolgten Tod aus dem Nekrologium der Kirche San Pantaleone [1]). Erst Gustav Ludwig bereicherte unsere Kenntnisse, indem er sein am Tag vor dem Tode aufgesetztes Testament, dann noch ein paar ältere Zeugenunterschriften von ihm mitteilte [2]). »Der richtige Name des bisher Polidoro Lanzani genannten Malers, so schloß er, würde sein: Polidoro de Renzi del quondam Paolo da Lanzano.«

Bezüglich des in diesen Dokumenten angegebenen Geburtsortes glaubte er, daß es sich, da es einen andren Ort dieses Namens nicht gäbe, nur um das lombardische Lanzano bei Lodi handeln könne. Doch hatte er nicht beachtet, daß auf der Außenseite des Testaments, wo der Notar seinen Vermerk, wie üblich, anbrachte, der Name des Ortes mit anderer Schreibung wiederkehrt: »de Lanciano« heißt es dort. Im venezianischen Dialekt tritt dafür die Form mit dem weichen z.

Ein Lanciano gibt es nun freilich, einen auch heute nicht ganz unbedeutenden Ort, das römische Anxanum: in den Abruzzen zwischen Vasto und Chieti gelegen. Aus dieser abruzzesischen Stadt stammt der in Venedig bekannte Maler Polidoro. Die Dokumente (wenn man sie so nennen will), die es bezeugen, sind seit langem publiziert, aber nicht beachtet; auch mir hat sie der Zufall in die Hände gespielt.

In seinem groß angelegten Werk »Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi« [3]) kommt Vincenzo Bindi auf das alte Anxanum und die dort in früherer Zeit blühende Kunst der Majolikamalerei zu sprechen. Hierbei zitiert er den lateinischen Traktat eines lokalen Polyhistors, ebenfalls Polidoro geheißen, der berichtet, daß zur Zeit Ferdinands des Katholischen »vivebat

---

[1]) Della pittura Veneziana p. 236.

[2]) Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlgn. XXII 1901, S. 196 und XXIII 1902, S. 65.

[3]) Neapel 1889; der betr. Passus auf S. 320.

magister Renzius Anxanensis pictor et opifex fictilium, non vulgaris. Figulinae Castelli in Diocesi Pinnensi diutissime praefuit, eamque eximiis vasorum picturis, elegantioribus illorum formis, novisque ex ingenio, quo eminebat, excogitatis illustravit. Tectorium vitruum, quibus nobiliora vasa muniuntur et ornantur, perfecit; filiumque reliquit Polidorum pictorem clarissimum.« An einer anderen Stelle, fährt Bindi fort, spricht der Autor ausführlicher von Polidoro: »Quis relinquet te Polydore Magistri Rentii clarissime pictor? quisquis est qui nesciat te catalogo virorum illustrium, qui Carolo V. Cesare floruerunt, a Ludovico Dulci et Joanne de Ulloa Hispano in ipsius Cesaris vita, fol. 114 scriptum? Tua signa affabre depicta Tabulae ferme Apelleis aequandae, quibus et Venetiae et aliae Urbes clarissimae ditescunt, testantur aperte qualis fueris.«

Entkleidet man die dürftigen positiven Angaben des rhetorischen Schwulstes, so ergibt sich, daß in Lanciano ein berühmter Vasenmaler des Namens Renzo gelebt und einen Sohn Polidoro hinterlassen hat, von dem in Venedig und anderwärts Bilder zu sehen waren. Von den Autoren, die er zitiert, gelang es mir nicht, bei Ulloa die betreffende Stelle zu finden; der Passus bei Dolce steht in dessen Vita Caroli V, Venedig 1561, am Schluß[4]), unter der Rubrik: Uomini illustri nella architettura, nella pittura e nella scoltura. In dieser ziemlich wirren Aufzählung von Namen steht Polidoro zwischen Parmigianino und Pordenone.

Daß der von dem späten abruzzesischen Autor genannte Polidoro wirklich der durch seine Tätigkeit in Venedig bekannt gewordene Maler ist, beweist außer dem Namen des Geburtsortes der Name des Vaters, den jener Schriftsteller nennt. Er irrt sich hier wohl im Detail; Renzo war nicht der Vater Polidoros, der, wie die venezianischen Dokumente beweisen, Paolo hieß, aber wohl der Großvater, wie sich aus der Zeugenunterschrift Polidoros von 1536 ergibt.

Diese doppelte Übereinstimmung schließt die Möglichkeit eines Zweifels aus. Polidoro war kein Lombarde; er stammte aus Lanciano in den Abruzzen. In der Kirche dieses Ortes ist noch jetzt, wie mir B. Berenson mitteilt, ein Bild des Meisters zu finden. Auch dieser Umstand ein Beweis mehr für die abruzzesische Herkunft Polidoros: nicht »da Lanzano« muß man ihn nennen, sondern »da Lanciano«. *G. Gronau.*

4) Unpaginiert; = S. 171.

Ein Zeugnis über Matthias Grünewald aus dem Zeitalter Ludwigs XVI.

Auf der Stadtbibliothek in Colmar befindet sich ein Manuskript, das den Titel führt »Anzeige der Gemälde und Statuen der ehemaligen Antoniterkirche in Oberelsaß« und eine Abhandlung über den Isenheimer Altar, die Schöpfung von Matthias Grünewald, enthält. Das Manuskript ist durchaus nicht unbekannt. Es wurde von Goutzwiller (Le musée de Colmar 1875 p. 139—152) in französischer Sprache publiziert und von Niedermayer im Repertorium in Bd. VII wenigstens zum Teil in der Sprache des Originals, das heißt deutsch, abgedruckt. Die große Bedeutung des merkwürdigen Aufsatzes ist indessen, wie mir scheint, bisher nicht gewürdigt worden. Er besteht aus einer Erörterung über das Wiedererwachen der Kunst im 15. und 16. Jahrhundert und einer recht getreuen Beschreibung der Gemälde. Beides verrät, daß auch in einer Zeit, die das Rokoko eben dem zierlichen Stile Ludwigs XVI. hatte weichen sehen, die außergewöhnliche Bedeutung des Werkes nicht verkannt wurde. Der Verfasser gibt außerdem eine Erklärung der gekrönten Figur im Engelskonzert, die sich durch die Studien von Koegler und Konrad Lange als zutreffend erwiesen hat, wenn sie auch bei ihrer Kürze mißverständlich klingt. Der Verfasser hat den Altar noch vor der Zerstörung in der Revolutionszeit gesehen und fußt mit seiner Erklärung offenbar auf einer guten Klostertradition.

Bisher ist nicht bemerkt worden, daß sich erstens die kurze Zeitspanne, in der die Abhandlung entstanden ist, mit Sicherheit feststellen läßt und ferner, daß der Verfasser höchst wahrscheinlich eine auch sonst bekannte Persönlichkeit ist.

Die Schrift nennt den Standort, eine ehemalige Antoniterkirche. Dies gibt den Terminus post quem an. Im Jahre 1777 wurden Kirche und Kloster den Malthesern in Sultz übergeben. Der Altar war im Herbst 1793 noch in seinem alten Zustande, er ist aber im Frühjahr 1795 seiner Gemälde und der Hauptfiguren beraubt gewesen, wie aus einer Reihe von Schriftquellen hervorgeht, die wir demnächst in extenso publizieren werden.

Außerdem zitiert der Verfasser eine Notiz von Füeßlin, die zuerst 1774, dann 1777 und 1779 vorkommt. Er berichtet nämlich, daß auf der Rückseite des Altars sich ein Hagerich von Chur mit der Jahreszahl 1578

und der Glasmaler Abell Stymmer verewigt haben, und meint dann, der Name Hagerich von Chur sei in der Geschichte der Kunst unbekannt, er könne nicht der Schöpfer von Skulpturen und Bildern sein. Es sei unmöglich, daß man von einem Manne, der, wie Füeßlin sich von diesen Gemälden ausdrückte, »eines der schönsten und vollkommensten Werke des XVI. Jahrhunderts verfertiget hat«, nicht die mindeste Nachricht haben, auch sonst nichts von seinen Arbeiten kennen sollte. Freilich hält er den Schöpfer für Dürer, und er wußte von Grünewald wohl gerade so wenig, wie man damals und heute von Hagerich von Chur weiß.

Mit diesem Zitat kann aber kaum etwas anderes gemeint sein als die Notiz von Joh. Caspar Füeßlin, Geschichte der besten Künstler in der Schweitz, Bd. IV (1774), Zugabe S. 122 über Hagerich von Chur: »Der Altar ist mit Flügeln versehn, wodurch das Mittelblatt, welches von der ersten Schönheit des XVI. Jahrhunderts ist, eingeschlossen wird.« Es wird auch bemerkt, daß die Flügel »gleichfalls viel Verdienste haben«. Das Zitat geht dann fast wörtlich in das 3. Suppl. von J. R. Füeßlins Allg. Künstlerlexikon, das 1777 erschien, und wörtlich in dessen 2. Auflage von 1779 über.

In den Jahren 1777 bis 1793 scheint das geistige Leben in Colmar nun freilich ein regeres gewesen zu sein, als es heute in einer Kleinstadt von der damaligen Ausdehnung dieses Ortes üblich ist, aber es gab doch auch damals nur wenige, denen man ein Interesse für das gewaltige Werk zutrauen kann, das einen Lübke, His-Heusler und die ganze Biedermeierzeit beschämt. Es gibt aber unter den uns heute noch bekannten Persönlichkeiten einen Mann, auf den die Indizien alle hinweisen und der für uns noch ein besonderes Interesse besitzt. Herr Direktor Hauviller, früher am Bez.-Archiv in Colmar, hatte im Herbst 1908 die Güte, mich darauf hinzuweisen, und es haben sich dann auch in der Kunstliteratur Bestätigungen gefunden.

Die Schrift stammt vermutlich von einem Manne, in dessen Bekanntenkreis auch das Verständnis für das Straßburger Münster erwacht war, nämlich von dem Jugendfreunde Goethes: Franz Christ. Lerse. Geboren 1749, hatte er theologische, historische und schönwissenschaftliche Studien in Leipzig und Gießen gemacht, er war 1770 als Kandidat der Theologie in Straßburg immatrikuliert worden und hatte als Opponent bei Goethes Promotion zum Lizentiaten der Rechte figuriert. Dann war er nach einem Aufenthalt in Paris bei dem Diplomaten Chr. Friedr. Pfeffel im Jahre 1776 (nicht 1774) mit großem Erfolg als Lehrer an der Kriegsschule des Dichters G. K. Pfeffel, eines Bruders des Diplomaten, tätig [1]). Während der Revolution war er Befehlshaber der Colmarer Nationalgarde, und kurze Zeit vor seiner Abreise wurde er Archivist und Bibliothekar und hatte als solcher das aus dem ganzen Distrikt gesammelte Urkundenmaterial zu verwalten.

[1]) H. Pfannenschmid, Gottlieb Konrad Pfeffels Fremdenbuch, Colmar 1892.

Er besaß auch reichliches Interesse für Kunst und muß in dieser Hinsicht Urkundenstudien gemacht haben. Es findet sich bei M. Huber und C. C. Rost, Handbuch für Kunstliebhaber, Zürich 1796, Bd. I S. 96, die Stelle »Hofrat Lerse, ein wahrer Kenner der Kunst, hat uns versichert, daß er während seinem Aufenthalte zu Colmar Gelegenheit hatte, Manuskripte über Martin Schön und seine Familie durchzusehn«. Lerse hat seine Stelle in Colmar nur drei Jahre, bevor diese Zürcher Notiz im Drucke erschien, aufgegeben, weil er 1793 als Erzieher des Grafen Fries nach Wien übersiedelte. Er ist 1800 gestorben. Sein Aufenthalt in Colmar (1776—93) fällt aber in die kurze Spanne Zeit, in der das Manuskript entstanden sein muß. Der Verfasser ist allem Anschein nach Protestant, da er das Opferlamm neben dem Täufer auf der Kreuzigung irrtümlich als ein Opferlamm bezeichnet. Er ist auch ein Deutscher mit deutscher Kultur, während schon damals gebildete Elsässer anfingen, sich der französischen Sprache zu bedienen. Geschrieben ist das erhaltene Manuskript nicht von Lerse. Dasselbe ist eine sorgfältige, etwas ängstliche Abschrift und wohl auch deshalb nicht bezeichnet. Der Stil dagegen stimmt zu dem von uns vermuteten Verfasser. Vielleicht gelingt es einem Literarhistoriker noch, aus Wortschatz und Sprachgebrauch den strikten Beweis für unsere Vermutung zu erbringen.

Nicht geringer dachten aber von dem Werke die Kommissäre der Republik. Der Altar gehörte zu jenen Schöpfungen, die ähnlich wie der Genter Altar und der Mosesbrunnen von Dijon seit ihrem Entstehen gefeiert waren und blieben, und erst die Männer »der wiederbeginnenden Ordnung« und die früheren Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts machten davon eine Ausnahme.

H. A. Schmid.

Ein deutscher Bildhauer in London 1306.

Thydemannus de Alemannia, alienigena verkaufte ein von ihm verfertigtes Kruzifix einem Londoner Pfarrer für 23 Pfund, die nach heutigem Gelde eine Kaufkraft von mindestens fünftausend Mark darstellen. Es zeigte Christus an einem *patibulo sive ligno transversali veram crucis formam minime pretendente;* d. h. wohl: über der Querbalkenmitte setzte sich der Stamm nicht nach oben fort, so daß nur ein T erschien. Der Bischof von London ordnete daher, 2. August 1306, an, Thydemann, bei dem er nur Unkenntnis des mystischen Sinnes der richtigen Kreuzform annehme, solle den Schuldschein des Käufers zurückgeben, dagegen das Kreuz außerhalb des Sprengels London wieder erhalten; es müsse, um Ärgernis zu vermeiden, nachts fortgebracht werden; es war also wohl lebensgroß. Außerdem schwor Thydemann, künftig keine von gewohnter Form abweichende Kreuze zu fertigen. — Aus dem Register des Bischofs Radulf Baldock druckt diesen Text *The Canterbury and York Society, part* 21 (1910) p. 19. — Vielleicht ist dieser Künstler identisch mit dem 'Goldschmied Tidemann aus Deutschland', der 1293 als Gläubiger eines anderen Londoner Bürgers erscheint; *Hansisches Urkundenbuch* ed. Höhlbaum I 384.

F. Liebermann.

Literaturbericht.

Kunsttheorie.

Konnerth. Die Kunsttheorie C. Fiedlers. München und Leipzig 1909, R. Piper & Co.

Es scheint Fiedler so zu gehen, wie es seinem Freund H. v. Marées gegangen ist: daß man erst geraume Zeit nach seinem Tode anfängt, der Bedeutung seines Werks sich bewußt zu werden. Die Bewegung setzt früher ein als bei Konnerths Buch, allein Konnerth hat das Verdienst, die Fiedlersche Lehre zum erstenmal in historischen Zusammenhang gebracht zu haben. Der unmittelbare Vorgänger Fiedlers ist Kant und wie eine Aussage A. Hildebrands ergibt, ist der moderne Ästhetiker sich des Zusammenhangs auch durchaus bewußt gewesen, nicht nur mit der »Kritik der Urteilskraft«. Wie Kant als Erkenntnistheoretiker davon ausging, den Begriff der Erfahrung zu analysieren, so ist für Fiedlers Ästhetik Ausgangspunkt die Analyse des Begriffs der Sichtbarkeit. Und wie Kant dazu kam, zu sagen: die Grundsätze, nach denen für uns Erfahrung möglich ist, sind zugleich die Gesetze der Natur, so gelangte Fiedler zu der These: Erst in der künstlerischen Form kann die Wirklichkeit von uns aufgefaßt werden. Man darf nicht glauben, von der Natur aus über Kunst urteilen zu können, vielmehr macht die Kunst uns erst fähig, Natur zu sehen. Unter »Sehen« ist dabei freilich etwas anderes verstanden, als was der gewöhnliche Mensch Sehen nennt. Erst wer einmal dahinter gekommen ist, daß das gewöhnliche Sehen die Natur in einem ganz unklaren und zusammenhangslosen Zustand läßt, ist reif, den Übergang zum künstlerischen Sehen zu gewinnen. Der Drang, das vollkommene Gesichtsbild zu schaffen, macht den Künstler. Geschmack, Schönheitsempfindung und dergleichen Dinge haben mit dieser zentralen künstlerischen Tätigkeit gar nichts zu tun. Das Entscheidende bleibt aber eben das Machen, das Gestalten mit der Hand. Erst dadurch gewinnt der Künstler die Form, in der die Natur wahrhaft sichtbar werden kann. »Was nützt alles Sehen«, sagt Fiedler gelegentlich, »wenn man sich nicht, unbefriedigt von allem Sehen, ergriffen fühlt von jenem Drang, das Sehen zur Tätigkeit zu entwickeln und in immer sich steigerndem Ausdruck, Natur als ein Sichtbares sich anzueignen!« Die Fiedlersche Ästhetik ist prinzipiell eine Ästhetik, die sich an den Künstler wendet, um zu erfahren, was Kunst ist, und

nicht bloß den Betrachter fragt, was er von der Kunst für einen Eindruck empfangen habe.

Konnerth hat das alles recht anschaulich dargestellt. Als Dissertation ist sein Buch eine Leistung von ungewöhnlicher Selbständigkeit. Er fundiert die Sätze Fiedlers mit einer kurzen Erörterung der Lehrmeinungen H. v. Marées', und schließt mit einer Analyse von A. Hildebrands »Problem der Form«. Fiedler und Hildebrand — sie verhalten sich zueinander wie die Gesetzlichkeit und das Gesetz.

Einen besonderen Wert erhalten die Konnerthschen Ausführungen aber noch durch Mitteilung einiger Bruchstücke aus Fiedlers schriftlichem Nachlaß. Ich notiere daraus das zwanzigste: »Das Problem des Kunstwerks kann nur der verstehn, der die sichtbare Natur als etwas durchaus Unfeststehendes, als etwas gar nicht im gewöhnlichen Sinn Reales erkannt hat, gerade so wie das Problem des Erkennens nur von dem erfaßt werden kann, dem es klar geworden ist, daß nicht die Wirklichkeit der Dinge das Beharrende ist, sondern allein die Form, die das Wirkliche durch uns annimmt.« *H. Wölfflin.*

Franz L. Müller. Die Ästhetik A. Dürers.

Wenn ich recht verstehe, legt der Verfasser dieser Abhandlung den Hauptnachdruck auf den Nachweis, daß die ideale Schönheit auch für den Theoretiker Dürer nur ein Teil der Kunst gewesen sei und nicht ihr einziges Ziel. Er empfindet es als eine Erlösung aus dem oft gerügten »Widerspruch zwischen Theorie und Praxis«, daß Dürer die Schönheit grundsätzlich für gewisse Stoffe reserviert habe. Unter Berufung auf die bekannte Stelle: wie die Alten Apollo und Venus als vollendet schöne Gestalten gebildet hätten, »also wollen wir dieselb Moß brauchen zu Christo dem Herrn usw.«, folgert er, die Scbönheit sei keine allgemeine künstlerische Angelegenheit für Dürer gewesen, sondern nur ein Requisit für besondere Anlässe. Hätten diese Anlässe nicht vorgelegen, so hätte sich der Künstler um Schönheit nicht zu bemühen gebraucht.

Ich kann mich dieser Folgerung nicht anschließen. Dürer hat m. E. nicht gesagt: »Weil ich jetzt einen Christus mache, brauche ich die vollkommenen Maße«, sondern: »Weil ich jetzt die Vollkommenheit bilden will, brauche ich einen Namen, der die Vollkommenheit rechtfertigt«, Adam und Eva z. B. (Christus oder gar Maria sind ja kaum zu Trägern der Proportionsschönheit geworden).

Den Begriff der Vollkommenheit, der idealen Schönheit, möchte Müller dem der charakteristischen Schönheit nicht übergeordnet, sondern gleichgestellt sehen. Kein Zweifel, daß die Harmonie (die »Vergleichlich-

keit« der Teile) der zweite Hauptbegriff der Dürerschen Ästhetik ist. Aber darf man schließen, zwischen dem Natürlich-Charakteristischen und dem Ideal-Schönen habe ein Wertunterschied für Dürer nicht existiert? Braucht es wirklich einer besonderen Erklärung, daß er jene Schönheit, die Gott allein kennt und die der Mensch nur ahnungsweise ergreifen kann, als die wertvollere betrachtet habe? Das heißt noch lange nicht, daß Schönheit die alleinige Aufgabe der Kunst sei.

In der Schätzung des Harmoniebegriffs findet Müller des weitern einen prinzipiellen Gegensatz zwischen dem nordischen Künstler und italienischen Theoretikern: für Dürer sei die Harmonie das Primäre, die Art der Teile das Sekundäre, für jene umgekehrt. Ein altes Weib kann für Dürer wertvoll sein, sobald es die (charakteristische) Schönheit zusammenstimmender Form besitzt, L. B. Alberti nennt ein altes Weib häßlich, weil die Einzelformen unschön sind. Allein es fragt sich, ob hier nicht Aussagen parallelisiert sind, die nicht parallelisiert werden können. Ein altes Weib ist auch für Dürer im absoluten Sinn nicht schön, für die Italiener aber mag der eine Lionardo sprechen, der ja ein Bildner des Charakteristischen ohnegleichen gewesen ist.

In der Interpretation des bekanntesten Satzes der Dürerschen Schriften: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie«, kommt der Verfasser zu derselben Lösung, die ich auch gegeben hatte: daß »Kunst« hier die absolute Schönheit bedeutet. (Das »Heraus r e i ß e n « übersetzt er mit »Heraus z e i c h n e n «, was sich nicht beweisen und nicht widerlegen läßt; für den Sinn ist es gleichgültig.)

Die Schrift als Ganzes ist verständig und klar, und trotz den eben erwähnten Bedenken kann sie als Einführung in die Dürersche Ästhetik empfohlen werden. Wäre sie 10 Jahre früher erschienen, als unmittelbare Kritik von K. Langes Aufsatz über »Dürers ästhetisches Glaubensbekenntnis«, so wäre ihr Verdienst freilich größer. Jetzt kommt die Opposition etwas post festum. Was jetzt aber geschehen sollte, die Dürersche Ästhetik in die Begriffswelt der Renaissancephilosophie einzustellen, ist eine Aufgabe, die nur tastend da und dort berührt worden ist. *H. Wölfflin.*

Malerei.

Tancred Borenius. The painters of Vicenza. 1480—1550. London, Chatto & Windus 1909.

Während für die Erforschung der Malerei Mittelitaliens, der Schule von Florenz besonders, aber auch von Siena, Umbriens und anderer Regionen viel geschehen ist, während über die Malerschulen von Venedig, Ferrara und Padua z. T. ausgezeichnete Arbeiten vorliegen, sind die Lokalschulen

der Terraferma, die von der Hauptstadt zwar beeinflußt, doch auch oft ein künstlerisch starkes Eigenleben zu wahren wußten, ganz auffallend vernachlässigt. Eine so interessante Schule, wie die veronesische, harrt noch einer zusammenfassenden Darstellung; dasselbe gilt für Bergamo, Brescia, das Friaul, die trevisanische Mark. Ein Künstler vom Rang des Pordenone, selbst neben Tizian eine höchst markante Gestalt, entbehrt noch der monographischen Behandlung: von anderen Charakterköpfen zu schweigen.

Für die Schule von Vicenza liegt uns jetzt eine musterhafte Untersuchung vor. Der Verfasser ist mit Liebe und Hingabe an seinen Stoff gegangen, hat die zumeist längst publizierten Urkunden treulich benutzt, das recht stattliche Material, das mit gewohnter Sorgfalt schon von Crowe und Cavalcaselle zusammengebracht worden war, überprüft und aufs sorgfältigste gesammelt.

Er behandelt in seinem Buch eigentlich nur drei Maler der Schule, deren Eigenart nicht eben sehr stark ausgesprochen ist: Bartolommeo Montagna, die alle anderen weit überragende stärkste Begabung darin, dessen Sohn Benedetto, der nur als Stecher einiges Interesse beansprucht, und Giovanni Buonconsiglio. Im Anhang stellt er die Werke einiger Künstler von geringerer Bedeutung zusammen: u. a. von Francesco Bassano d. Ä. als Schüler Montagnas, Speranza, der beiden Verla, Fogolinos usw.

Der Bedeutung, die ihm zukommt, entsprechend, ist Montagna fast genau die Hälfte des Buches gewidmet. Die Forschung hat hier zum großen Teil mit stilkritischen Argumenten vorzugehen, da für längere und z. T. entscheidende Perioden es an zeitlich gesicherten Werken fehlt. Die Arbeiten ganz früher Zeit, über die Dokumente vorliegen, fehlen; das erste gesicherte Werk ist von 1487, als der Meister vielleicht schon nahezu vierzig Jahre alt war (das Geburtsdatum läßt sich zurzeit auch nicht annähernd bestimmen). Bezüglich der künstlerischen Deszendenz des Meisters kommt der Verf. zu keiner ganz präzisen Entscheidung. Trotzdem er die von anderen beobachteten Beziehungen Montagnas zu Alvise Vivarini bestätigt, weist er doch zugleich auch durch Einzeluntersuchung nach, wie groß der Eindruck war, den die Werke Giovanni Bellinis auf ihn gemacht haben müssen. Von welcher Seite man auch an die sehr komplizierte Frage der Gruppenbildung in der venezianischen Quattrocentomalerei herantritt: die Tatsache, daß sich der Kunst Bellinis niemand entziehen konnte, offenbart sich stets von neuem.

Die zweite Epoche, die einer künstlerischen Reife, ist am glücklichsten durch Montagnas Meisterwerk, die Madonna mit vier Heiligen von 1499 in der Brera, ursprünglich in San Michele in Vicenza, vertreten. Nun haben Crowe und Cavalcaselle leider eine gewisse Verwirrung gestiftet, indem sie das Berliner Altarbild dem folgenden Jahre zuschreiben, während das Bei-

spiel des Brerabildes beweist, daß die Buchstaben am Thron M. D. eine Abbreviatur von Mater Domini, aber keine Zahlzeichen sind. Das Bild in Berlin ist vielmehr um mehrere Jahre später entstanden, zwar ein schwächeres Werk, aber m. E. doch eigenhändig, während es der Verf. in der Gruppe der »doubtful paintings« am Schluß aufzählt.

Ungleich schwächer als in seinen Altarbildern erscheint Montagna in seinen Fresken, wie in den Szenen aus dem Leben des hlg. Blasius in San Nazzaro e Celso; das für dieselbe Kapelle entstandene, jetzt leider zerstreute Polyptychon zeigt ihn dagegen durchaus noch auf der Höhe seiner Kunst. Besonders in der Pietà (jetzt in der Sakristei der Kirche) wird man eine Dürersche Kraft der Zeichnung und des Ausdrucks finden. Auch in seiner letzten Epoche, die bis zum Tode des Meisters († 1523) reicht, ist kaum eine Abschwächung zu merken: ja, ein Altarbild dieser Gruppe, glücklicherweise noch an Ort und Stelle, in S. Corona in Vicenza, gehört zu seinen schönsten Arbeiten.

Alle Arbeiten sind vom Verf. sehr genau beschrieben und chronologisch einzureihen versucht. In der Hauptsache wird man kaum etwas Wesentliches zu ändern haben. Auch die Zahl der Werke wird sich nicht viel vermehren; nur von kleineren Madonnenbildern, wie man deren schon eine nicht geringe Zahl kennt, taucht gelegentlich im Kunsthandel eines auf. So waren zwei besonders schöne innerhalb der letzten Jahre in Florenz zu sehen; das eine davon ist nach Amerika gekommen (Metropolitan-Museum, New York; vgl. Burlington Magazine Mai 1910 T. zu S. 120).

Ein kritischer Katalog der Zeichnungen ist angereiht. Ein wohl von Montagna selbst herrührendes Blatt — zwei Heilige, offenbar für die linke Hälfte eines Altarwerks bestimmt — fand P. N. Ferri vor nicht langer Zeit in der Marucelliana in Florenz.

Benedetto Montagnas Bilder sind schwache Imitationen der Werke seines Vaters. Für die Stiche stellt Verf. eine chronologisch geordnete Liste auf.

Giovanni Buonconsiglio, hauptsächlich in Venedig tätig, leistet in einem Jugendwerk, der Pietà aus San Bartolommeo in Vicenza, jetzt mitsamt dem herrlichen Originalrahmen im Museo Civico der Stadt, bei weitem sein Bestes. In seiner späteren Laufbahn, besonders gegen das Ende seines Lebens, wird er sehr schwach, wenn anders die weichlich-palmesken Bilder, die Verf. ihm zuschreibt, wirklich von ihm sind. Giovannis unbedeutender Sohn Vitruvio ist erst durch Ludwigs Forschungen uns bekannt geworden. Er war ein schwächlicher Bonifazio-Nachahmer.

Unter den Abbildungen, die Verf. seinem Buche beigegeben hat, sind einige Sachen erstmalig reproduziert: so von Montagna ein Madonnenfragment in Bremen, von Buonconsiglio eine Madonna bei Herrn von Beckerath, sowie das Altarbild in Cornedo. *G. Gr.*

Max von Boehn. Guido Reni. (Künstlermonographien, Bd. 100) 120 S. m. 105 Textabb.

Als Jubiläumsband ist in der bekannten Sammlung eine Monographie erschienen, die als erste dieser Serie einen der großen italienischen Maler des 17. Jahrhunderts in seinem Leben und Wirken schildert. Es war ein guter Gedanke, mit Guido Reni zu beginnen, zumal die Bedeutung dieses Meisters für das gesamte Kunstleben seiner Zeit noch immer nicht genug gewürdigt wird. Wer aber nun erwartet, durch das vorliegende Buch über das Oeuvre Renis, über das Verhältnis seiner Kunst zu der seiner Zeitgenossen und über seinen Einfluß auf die anderen Meister des 17. Jahrhunderts genau unterrichtet zu werden, dürfte etwas enttäuscht sein. Denn statt einer Monographie über Reni findet man eine sehr flott und interessant geschriebene Studie über die Kultur- und Kunstzustände in Bologna und Rom zu den Zeiten Renis, und erst auf den letzten zwei Bogen werden die Schöpfungen des Meisters in systematischer Aufzählung kurz besprochen.

Es schwebte wohl dem Verfasser vor, hier im kleinen das zu leisten, was andere, vor allem Carl Justi in seinem Werke »Diego Velazquez und sein Jahrhundert« mit Erfolg im großen ausgeführt haben: den Künstler ganz in seine Zeit hineinzustellen. Dieser Versuch ist aber von Boehn nicht völlig gelungen. Es dürfte überhaupt die Frage sein, ob der Gedanke innerhalb des Rahmens der Künstlermonographien ausführbar ist.

Der künstlerische Kreis um Reni ist für das Buch zu breit und doch nicht ausführlich genug behandelt; vor allem ist das Verhältnis Renis zu den Caracci nicht scharf genug gezeichnet, wie ja überhaupt das wesentlichste in der Kunst der Caracci von dem Verfasser nicht ganz richtig erkannt worden ist. Mit der Betonung des Eklektizismus allein ist es hier nicht getan. Im Gegenteil, das verwirrt nur das Bild, wie erst vor kurzem Voß in einem Aufsatz über einige Jugendwerke des Lorenzo Bernini treffend ausgeführt hat.

Die Mitteilungen über die Mode und Rechtspflege der damaligen Zeit sind sehr interessant, erscheinen aber hier etwas überflüssig. Weit begrüßenswerter wäre es gewesen, wenn der Autor uns einiges über den Einfluß der Gegenreformation auf die Bereicherung der Ikonographie und die Bedeutung Renis für deren künstlerische Gestaltung gesagt hätte. Nicht die Beschränkung Renis auf religiöse und mythologische Stoffe darf man so sehr betonen, sondern die Art und Weise, wie Reni sie behandelt hat, jener eigenartige Wechsel zwischen dramatisch-pathetischer und genremäßiger Auffassung.

Im Gegensatz zu den Caracci hat Reni das ideale Moment wieder stark in den Vordergrund geschoben, wenngleich der Idealismus Renis zuzeiten durch Carravaggios schroffen Naturalismus stark ins Wanken geraten

ist. Vor allem aber hat Reni das sentimentale Element ganz neu eingeführt, eine völlig neue lyrische Note den dramatisch-pathetischen Klängen zugefügt. Sehr richtig bemerkt v. Boehn, daß mit Renis Streben nach Idealismus auch das Hinneigen zum Veredeln der Natur und wie zum Typischen zusammenhängt.

Nach der Ansicht des Verfassers ist heute die Farbe das Element in der Kunst Renis, das den modernen Beschauer noch am meisten zu interessieren vermag. Nicht richtig dürfte v. Boehn den Übergang Renis zu dem silbrigen Ton damit erklären, daß der Meister sich in seiner späteren Zeit mehr der Ölmalerei zugewandt habe. Jeder der großen Meister des 17. Jahrhunderts, im Norden wie im Süden, hatte seine silbergraue Periode, meist ist es die mittlere (Velazquez, Hals, Ribera, auch Rubens unter dem Einfluß des van Dyck) oder die zweite bzw. letzte (Teniers).

Zu einzelnen Gemälden sei noch folgendes bemerkt. Im Gegensatz zu Richter und Tietze hält v. Boehn an Renis Autorschaft bei dem berühmten Kopf der sogenannten »Beatrice Cenci« fest.

Wenn der Verfasser bei der »Aurora« von dem »feurigen Schwung der Bewegung, dem Sturm, der die Gestalten mit fortzureißen scheint«, spricht, so dürfte er mit dieser Ansicht wohl allein dastehen. Nichts wäre falscher gewesen, als Apoll und seine Begleitung derart wiederzugeben. Es ist vielmehr die Stetigkeit, das ruhig-sichere Vorwärtsziehen, das der Künstler ausgezeichnet zum Ausdruck gebracht hat. Nur im Gewand der Aurora selbst fängt sich naturgemäß der Morgenwind.

Keineswegs richtig ist es auch, daß auf der »Entführung Helenas« »Paris sich umsieht, als gäbe er auch acht, daß das Gepäck der Dame nicht etwa vergessen werde«. Er sieht gar nicht nach dem »Gepäck«, sondern hinauf, nach der Stadt zurück.

Trotz all der kleinen, hier erwähnten Mängel bleibt das Ganze eine sehr fleißige, verdienstvolle Arbeit, verdienstvoll schon deswegen, weil sie sicher manchen zur Beschäftigung mit der noch lange nicht genug geklärten Kunst jener Zeit anregen wird. *August L. Mayer.*

Charlotte Aschenheim. Der italienische Einfluß in der flämischen Malerei der Frührenaissance. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft 77. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel) 1910. Mit 5 Lichtdrucktafeln.

Den italienischen Einfluß in der Malerei des Auslandes, vor allem in der deutschen und niederländischen Kunst zu verfolgen, ist eine ungemein interessante und lohnende Aufgabe. Die Verfasserin hat sich die Aufgabe gestellt,

dem italienischen Einfluß in der Frührenaissancemalerei der flämischen Kunst nachzugehen, wobei sie unter »Frührenaissance« nach Lichtwarks Nennung die Periode von 1500 bis etwa 1550 versteht, aber zugibt, daß wir in dieser Periode in der flämischen Malerei bereits deutlich cinquecentistische Elemente zu gewahren haben und daß es die großen Meister des Cinquecento sind, die nachgeahmt werden. Die van Eycks und Rogier van der Weyden — trotz seiner italienischen Reise — bleiben unbeeinflußt von der Kunst Italiens. Memling und Gerard David zeigen sich nur im dekorativen Detail abhängig von Italien. Mit Quintin Metsys tritt der erste stärker unter den Gesetzen italienischer Kunst stehende Meister auf. Eine nähere Beziehung aber zu Lionardo (die Cohen in seinen Studien zu Quintin Metsys, Bonn 1904, vertreten hatte) vermag die Verfasserin mit Recht nicht zu finden. Es sind dies Erscheinungen, die aus gleichem Temperament, nicht aber durch Entlehnung zu erklären sind. Italienisch ist bei Metsys eigentlich nur das Architekturempfinden. Ganz anders nimmt Jan Gossart-Mabuse die italienische Kunst auf. Seine Romreise von 1508 ist für ihn entscheidend geworden. Der Behauptung, Gossart sei in seinen architektonischen Gebilden nicht von Oberitalien abhängig, wage ich nicht unbedingt beizutreten. Entlehnungen italienischer Motive weist die Verfasserin auf dem Lucasbilde in Wien nach, dessen Grotesken denen Filippino Lippis in Rom, S. Maria sopra Minerva wörtlich entnommen sind. Jacopo de Barbaris Mars und Venus beeinflussen Gossart in seinem Mars und Venus (Sedelmeyer, Paris) und Neptun und Amphitrite (Berlin, K. F. M.). Der Antike, Michelangelo und Filippino Lippi entnahm Gossart seine Anregungen.

Bernart van Orley, der 30 Jahre jünger war, folgte den Tendenzen des italienischen Einflusses, der früh in seiner Kunst eintritt. Der Hiobsaltar von 1521 (Brüssel) ist voll italienischer Erinnerungen. Signorellis Fresken in Orvieto, ein quattrocentistischer Thronsitz (Pinturicchios Arbeiten nahestehend) und die Stiche Zoan Andreas nach Mantegnas Triumphzügen sind seine Vorbilder. Der Einfluß Raffaels ist unverkennbar nicht nur in diesem Bilde, sondern auch in der hlg. Familie (Louvre).

Auch die Teppiche Orleys weisen den starken italienischen Einfluß auf, gelegentlich übernimmt er ganze Teile aus Raffaels Teppichen.

In den folgenden Kapiteln behandelt die Verfasserin die Antwerpener Schule, vor allem die Bles-Gruppe, den Meister vom Tode Mariae und die Brügger Meister, Prevost, Albert Cornelis und Lanzelot Blondeel.

Die Annahme, der oberitalienische Kupferstich habe eine große Rolle als Vorlage für die flämische Kunst gebildet, weist sie zurück. Die deutschen Blätter etwa von Dürer wurden in der Tat zumindest ebensoviel kopiert.

Zu dem Studium der Stiche tritt wohl zumeist noch die italienische Reise als Hauptstudienfeld. Der Meister vom Tode Mariae und seine

Schüler treten in Beziehung zur lombardischen, speziell lionardischen Kunst.

In der Miniaturmalerei zeigt sich italienischer Einfluß zuerst in der Ornamentik.

In einem letzten Kapitel faßt die Verf. noch einmal kurz die Bedeutung des italienischen Einflusses auf die Bildgestaltung zusammen. Einige brauchbare Abbildungen erläutern das Gesagte, hätten aber zur leichteren Benützung noch um einige vermehrt werden können.

Hanns Schulze.

P. Ganz. Katalog der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel. Dritte Aufl. 1910.

Der Verfasser hat das Verdienst, die großen Bestände des Basler Kupferstichkabinetts in ähnlicher Weise wie dies in Deutschland selbst in den kleineren Museen die Regel ist, geordnet und der wissenschaftlichen Arbeit und dem Publikum zugänglich gemacht zu haben. Er mußte das Recht, diese Pflicht erfüllen zu dürfen, erst mühsam gegen unglaubliche Hindernisse erkämpfen. »Wer etwas kann, dem sieht man etwas nach«, aber jenes Verdienst entschuldigt diesen Katalog und die anderen wissenschaftlichen Leistungen nicht mehr. Äußerlich ist die Arbeit hübsch ausgestattet, und im Gegensatz zu den älteren Verzeichnissen sind auch die meisten der Angaben aufgenommen, die man heutzutage von einem Galeriekatalog erwartet.

Eine Beschreibung des Kunstwerkes freilich, die zugleich eine Würdigung desselben ist, wie Wölfflin dies verlangt hat und wie dies u. a. beim Katalog der Nationalgalerie schon vorher ausgesprochenermaßen beabsichtigt und verlangt wurde, ist nicht angestrebt.

Wieweit die Angaben zutreffend sind, sollen einige Beispiele zeigen. Die Künstler, die in der Schweiz zuständig sind, werden fast alle mit dem Vermerke »schweizerische Schule« bedacht. Was das bei einem Lande, das keine Kunstschule, kein eigentliches Kunstzentrum hat und von drei Kulturnationen bewohnt ist, zur Folge hat, kann man sich kaum vorstellen. Wenn Böcklin, der hauptsächlich in Düsseldorf und Rom, Hodler, der in Paris studiert hat, als Mitglieder der »Schweizerischen Schule« aufgezählt werden, so wird der, der ihre Schicksale kennt, kaum ein schmerzliches Lächeln unterdrücken können, aber es geht noch; sie haben wenigstens in der Schweiz Schule gemacht, nicht gerade so wie Rafael in Rom, aber immerhin einigermaßen. Sie haben auch beide, so verschieden sie sind, etwas von dem Charakter, den man dem Schweizer zur Ehre anrechnet. Ebenso haben die Mitglieder der »Schweizerischen Schule« Stückelberg, Zünd, Koller ausgeprägt deutsch-schweizerischen Charakter, wenn sie auch in der

Schweiz keine eigentliche Schule vorgefunden und keine hinterlassen haben, und bei manchen Künstlern der französischen Schweiz verhält es sich ebenso. Aber komischer wird die Katalogbezeichnung, wenn ein italienisch eleganter Samt- und Seidenmaler von der Art der heute gern gekauften spanischen Salonmaler, ein Tessiner, der in Mailand studierte und meist dort lebte, oder eine Marie Luise Catherina Breslau, die in Zürich Zeichenunterricht erhielt, aber in München geboren wurde, in Paris studierte und seit jener Zeit in Paris lebt, als »Schweizerische Schule«, wohlgemerkt als »Schweizerische Schule«, nicht etwa als schweizerische Künstler aufgeführt werden. Natürlich geschieht das dann auch bei den französischen Schweizern, die ganz und gar im Pariser Leben und in der französischen Kunst aufgegangen sind. Nach dem Kataloge von Ganz wären fast alle Richtungen der modernen Malerei, die guten und die schlechten, aus der »Schweizerischen Schule« hervorgegangen wie nach der Anschauung älterer Zeiten die vier Ströme der Welt vom Gotthard. Dabei wird Holbein d. J., der doch in der entscheidenden Lebenszeit, vom achtzehnten bis zum neunundzwanzigsten und dann wieder vom einunddreißigsten bis zum fünfunddreißigsten Altersjahr in Basel tätig war, zur oberdeutschen Kunst gerechnet; die Tollheit also hat nicht einmal Methode. In Wirklichkeit gibt es fast gar keine Schweizerischen Schulen, aber in neuerer Zeit außerordentlich viel bedeutende schweizerische Künstler, was an die boshafte Bemerkung erinnert, die K. Justi einst über die Einrichtung von Malerakademien in Spanien gemacht hat. Schule bedeutet im Deutschen nun einmal einen geistigen Zusammenhang, der auf Anregung im gleichen Fache besteht und eine praktische, dem Sprachgebrauch entsprechende, die Tatsachen nicht verschleiernde Terminologie gehört zur Wissenschaft.

Ein Katalog sollte aber nicht nur keine falschen Vorstellungen durch ungeschickte Terminologie hervorrufen, sondern auch mit einer gewissen Objektivität die Resultate der Forschung, je nachdem sie mehr oder weniger als gesichert anzusehen sind, mit größerer oder geringerer Bestimmtheit aussprechen, unsichere Resultate doch nur mit Begründung, nur mit Angabe der Quellen und nur mit dem Vermerk, daß sie bloß dem Verfasser wahrscheinlich erscheinen. Der Verfasser kapriziert sich auch hier auf das Gegenteil.

Seit Jahren wird ein Hauptwerk von Böcklin, Odysseus und Kalypso, das ich auf Grund der stilistischen Merkmale und mündlicher Berichte im Gegensatz zu meinen eigenen früheren Angaben für das Jahr 1883 angesetzt habe, im Katalog als im Jahre 1880/81 entstanden angegeben und dabei meine Angabe als unrichtig zitiert, ohne daß eine Notiz im Katalog oder eine Antwort auf eine schriftliche Anfrage bei der Leitung der Sammlung irgendeinen Aufschluß über die Gründe erteilte. Die frühere

Datierung ist zum mindesten äußerst unwahrscheinlich sowohl für die Komposition als für die Ausführung.

Bei Holbein scheint der Verfasser einige seiner Datierungen, die schon bei anderer Gelegenheit genügend beleuchtet wurden, aufgegeben zu haben, indessen setzt er die beiden rohen Passionsszenen auf Leinwand, Abendmahl und Geißelung, nebst drei weiteren, die in Wirklichkeit Holbein nicht angehören, in das Jahr 1515. Nun haben Koegler und ich uns zwar zusammengenommen mehr als ein Jahrzehnt bemüht, das Holzschnittwerk Holbeins festzustellen, zum großen Teil, um eine sichere Handhabe zu der oft schwierigen Datierung der Gemälde und Zeichnungen zu finden und zwar mit Erfolg, allein, um einzusehn, daß diese Passionsszenen nicht im selben Jahre wie die Karlsruher Kreuzigung geschaffen sein können, dazu brauchte es bei keinem von uns beiden zehn Jahre, noch auch zehn Tage; außerdem hat Ganz selbst andere Schöpfungen desselben Charakters nach meinem Vorgang später angesetzt.

Es fehlt da nicht bloß an Scharfblick und Kunstverständnis, sondern auch an anderen Eigenschaften. Jenes Interesse dafür, das den Menschen nötigt, einem Probleme Nächte und Tage zu opfern, wird ihm als der helle Wahnsinn erscheinen, es ist aber eben gerade die Eigenart, derentwegen Wissenschaft und Kunst überhaupt existieren.

Bei den acht Passionsdarstellungen auf Holz äußert endlich der Verfasser zugleich mit einer unrichtigen Ansicht über die Entstehungszeit zum dritten oder vierten Male die zutreffendere Ansicht, daß sie mit dem verstümmelten Abendmahl zu einem und demselben Altare gehört haben. Es handelt sich hier um eines der wichtigeren Resultate meiner früheren Forschungen, nicht um eine gelegentliche Beobachtung. Um diese Idee auf die Richtigkeit zu prüfen, habe ich auch vor vielen Jahren schon (1893/6) eine Rekonstruktion des Altars im Atelier des Basler Architekten E. La Roche-Heusler hergestellt und bereits Jac. Burckhardt und H. Grimm haben sich über diese Lösung gefreut. Da nun Ganz sonst auch mündliche Mitteilungen von Entdeckungen anderer zitiert, wie es Sitte ist, in einem Aufsatze der Süddeutschen Monatshefte vom Jahre 1909 vor einem Laienpublikum sich aber so ausspricht, daß der Leser glauben muß, es sei seit His und Woltmann nichts mehr über Holbein gearbeitet worden, daß der Leser auch glauben muß, Ganz sei selbst auf diesen Gedanken gekommen, so ersuchen wir ihn, wenn er wieder einmal diese Vermutung mitteilen will, anzugeben, wer darauf gekommen ist. Der Gedanke ist übrigens mit aller Deutlichkeit ausgesprochen in den Sitzungsberichten der kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin 1896, Heft IV S. 21 (ein Exemplar dieses Heftes befindet sich auf der Basler Universitätsbibliothek); von der ausgeführten Rekonstruktion weiß Ganz mindestens seit dem Kongresse Herbst 1909.

Wenn wir die Idee auch nicht an die große Glocke gehängt haben, so dulden wir doch nicht mehr, daß Ganz sich mit solchen Federn schmückt.

Die Angaben über die Bilder fremder Schulen haben wir nicht mehr nachgeprüft. Sie mögen besser sein. Es ist aber jedenfalls charakteristisch, daß Ganz auch bei der frivolsten Katalogarbeit, die uns je vorgekommen ist, beteiligt war, der Ausgabe der Holbeinischen Initialen, die bei Heitz in Straßburg unter Schneelis Namen erschienen ist. Ganz hat sich mehrfach ganz unverhohlen zu der Mitarbeit an jener Leistung bekannt.

H. A. Schmid.

Werner Weisbach. Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. 1910.

Als der Referent in seinem 1907 erschienenen Buche über Impressionismus in Leben und Kunst den Impressionismus als eine sich in der Geschichte gesetzmäßig wiederholende Erscheinung hinstellte, erwartete er in erster Linie mit der These der Wiederholung und Wiederkehr dieses historischen Stilphänomens auf starken Widerstand zu stoßen. Jetzt ist dieser Theorie in Weisbachs Buch ein wertvoller Bundesgenosse entstanden, um so mehr, als Weisbach theoretische Erörterungen über das Wesen des Impressionismus und seinen Zusammenhang mit allgemeinen Kulturformen ganz zurückstellt und so gewissermaßen vorurteilslos, gestützt auf einen in erster Linie maltechnisch bedingten Begriff den Impressionismus durch zwei Jahrtausende Geschichte der Malerei hindurch verfolgt. Auch ist es für das Verständnis dieses Stiles von größter Wichtigkeit, daß Höhepunkte impressionistischen Kunstschaffens, die sich aus rein kulturphilosophischen Erwägungen aufdrängten, unabhängig davon, aus rein historischer Analyse des Materiales auch bei Weisbach wiederkehren. Die ganze Problemstellung, eine stilistische Spezialität der Malerei herauszulösen und in ihrer historischen Entwicklung zu verfolgen, rechtfertigt sich damit von selbst. Diese Höhepunkte sind die Malerei der Spätantike, Venedigs und Hollands, speziell im 16. und 17. Jahrhundert, und die Malerei des Rokoko. Ein besonderes Kapitel ist den Spaniern Il Greco und Velazquez gewidmet. Ein letztes Kapitel über Romantik und Klassizismus führt schon ins 19. Jahrhundert hinein. Implizite wird ein solches Buch immer eine Art von Geschichte der Malerei überhaupt geben, die zwar nicht Vollständigkeit des Materiales gibt, aber dessen Beherrschung doch voraussetzt.

Ein zweiter Band, der die ostasiatische Malerei und die des 19. Jahrhunderts behandeln wird, soll binnen Jahresfrist erscheinen. Eine ausführliche Besprechung des Werkes erübrigt sich, bis das ganze fertig vorliegt. Jetzt mag es genügen, auf diese wichtige, zwischen wissenschaftlicher

Ausführlichkeit und allgemein interessierender Behandlung des so spezifisch modernen Problems angenehm die Mitte haltende Publikation angelegentlich hinzuweisen. Der vorliegende Band ist vom Verleger glänzend ausgestattet worden mit einer Fülle von Abbildungen, ein Vorzug, der besonders dem den meisten ferner liegenden Kapitel über spätantike Malerei zugute kommt und die Erwartungen auf den zweiten Band besonders rege macht.

Dr. *Richard Hamann.*

Graphische Kunst.

Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut, herausgegeben von der Direktion. Originaltreue Lichtdrucke der Hofkunstanstalt Albert Frisch-Frankfurt a. M., Selbstverlag des Städelschen Kunstinstituts. Lief. II bis VI, 1908—1910.

Als das Städelsche Institut die Publikation seiner Zeichnungen angekündigt und die erste Lieferung vorgelegt hatte, habe ich hier (XXXI, S. 566 ff.) empfehlend auf das Unternehmen hingewiesen. Jetzt sind fünf weitere Lieferungen erschienen mit je 10 Nachbildungen. Mehr als die Hälfte des auf 10 Lieferungen berechneten Werkes liegt damit vor, und ein Überblick über das Ganze ist schon möglich. Die Qualität der Reproduktionen hat nicht nachgelassen. Was zum Lobe des ersten Heftes gesagt worden ist, braucht nicht eingeschränkt oder abgeschwächt zu werden. Die Auswahl der Zeichnungen erscheint geschickt und berücksichtigt weitherzig alle Interessen.

Von den großen Meistern des 16. Jahrhunderts (Dürer, Raffael u. a.) werden die Herausgeber, wie es scheint, so ziemlich alles Sichere abbilden, von den Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts einen erheblichen Teil des Vorhandenen. Die Franzosen des 18. Jahrhunderts sind so gut in der Sammlung vertreten, daß die Publikation in der Verlegenheit des Überflusses sein dürfte. Eine kürzlich arrangierte Ausstellung und ein Aufsatz von R. Schrey in der Zeitschrift für bildende Kunst (August 1910) haben vielen Freunden der französischen Kunst eine Überraschung bereitet. Auf diesem Gebiet ist die Frankfurter Sammlung die reichste in Deutschland.

Einige relativ unbedeutende Blätter scheinen die Aufnahme in die kostbare Veröffentlichung nicht ganz zu verdienen, wie etwa das Porträt von Joachim Sandrart, das seine Wahl vermutlich lokalhistorischem Interesse verdankt.

Kritische Bemerkungen zu den Benennungen der Zeichnungen wüßte ich kaum vorzubringen. Das Allermeiste steht erfreulich fest. Die Naturstudie freilich zu der Ansicht von Delft (IV 10), dem berühmten »Ver-

meer« im Haag, ist ein unheimlicher Besitz. Mindestens dürfte es schwer sein, hier zur Sicherheit zu kommen, zumal da Zeichnungen von der Hand dieses Malers sonst nicht bekannt sind.

Das Blatt unter dem Namen »Dirk Bouts« (V 6) zeigt Anklang an den Typus des Löwener Meisters, ist aber doch wohl erst um 1500 entstanden, Namentlich der lächelnde von den drei Männerköpfen liegt außerhalb des Ausdrucksbereichs des stillen und ernsten Malers.

Mit dieser Notiz möchte ich die Aufmerksamkeit auf das Fortschreiten der Publikation lenken. Wann sie fertig vorliegen wird, will ich noch einiges dazu sagen.

Hoffentlich kommt der Verbreitung dieses schönen Werkes der Umstand zugute, daß mehrere Zeichnungspublikationen (Berlin, Albertina, Amsterdam, Oxford) zum Abschluß gelangt sind und die Börsen der Bibliotheken und der Kunstfreunde nicht mehr belasten. *Friedländer.*

Kunsthandwerk.

Philipp Hainhofer und der Kunstschrank Gustav Adolfs in Upsala. Von **John Böttiger.** 4 Bde. Verlag der lithographischen Anstalt des Generalstabs Stockholm (Übersetzung von Dr. Ernst A. Meyer, Stockholm).

Am 24. April 1632 zog Gustav Adolf feierlich in Augsburg ein. Um ihre Freude über dieses lang ersehnte Ereignis kundzutun, beschlossen die evangelischen Ratsherren, einen kostbaren Kunstschrank zum Preise von 6500 Talern von Philipp Hainhofer anzukaufen und dem König zum Geschenk anzubieten. Gustav Adolf war hoch erfreut über diese reiche Gabe und ließ sich wiederholt den Schrank und seinen Inhalt vorführen. Nach seinem Tode brachte man denselben nach dem einige Meilen von Stockholm gelegenen Schlosse Svartsjö. Im Jahre 1694 wurde er vom Könige Karl XI. der Akademie zu Upsala geschenkt, in deren Bibliothek er noch heute ausgestellt ist.

Der Kunstschrank in Upsala ist das Gegenstück zu dem sog. Pommerschen Kunstschrank im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, der 1617 für den Herzog Philipp II. von Pommern vollendet wurde und 1684 durch Erbgang an die Kurfürstin Dorothea nach Berlin kam. Mit diesem hat er gegenüber dem dritten großen Kunstschrank Hainhofers im Palazzo Pitti zu Florenz gemeinsam, daß beide ihren reichen Inhalt noch fast unversehrt und vollständig bewahrt haben, während von dem einstigen Bestande des Florentiner Schrankes fast nichts mehr vorhanden ist. Da der schwedische Kunstschrank noch den alten Tisch (Untersatz) besitzt, der bei dem Berliner Schrank im Laufe der Zeit abhanden gekommen und durch eine Nachbildung

ersetzt worden ist, ist er derjenige, der noch am getreuesten seinen ursprünglichen Charakter bewahrt hat.

Der Pommersche Kunstschrank enthält nur Kunstsachen, der Schrank in Upsala sowohl »arteficialia« wie »naturalia«. Aber auch in den Kunsterzeugnissen ist er reicher. Denn während der Inhalt des Berliner Schrankes sich auf bestimmte Gruppen von Geräten beschränkt, auf Handwerkzeug und Instrumente, Tafelgeschirr, Toilettesachen, Hausapotheke und Spiele, die man unter dem gemeinsamen Namen »Hausgerät« zusammenfassen könnte, bergen die zahlreichen Fächer und Laden des schwedischen Schrankes außer diesen Geräten noch alle möglichen anderen Dinge: Miniaturen, Reliefs und Statuetten aus Holz, Wachs, Stein und Bronze, Waffen, einzelne Kleidungsstücke, Schmuckgegenstände, chinesische Porzellane, exotische Kuriosa, Rosenkränze und alle möglichen Sonderbarkeiten und Spielereien. Eine Münzen- und Medaillensammlung sowie eine Mineraliensammlung sind leider abhanden gekommen. Die noch erhaltenen Naturprodukte sind, abgesehen von einer Muschelsammlung, im wesentlichen ausländische (Westafrika und Brasilien) Raritäten oder Dinge, die damals medizinisches Interesse hatten. Außerdem sind aber auch in die Wandungen, Schubladenfronten u. a. die verschiedenartigsten Dinge eingelassen: Silberreliefs, italienische Bronzeplaketten und Niellen, Elfenbein-, Perlmutter- und Buchsschnitzereien, gepunzte silberne Platten, Tafeln in émail translucide und limousiner Emails, Unterglasmalereien, Florentiner Mosaiken, bemalte Halbedelsteine, Holzintarsien und Vexierbilder (anamorphotische Darstellungen), ein buntes Sammelsurium, das uns aber im Verein mit dem Inhalt ein getreues Spiegelbild der damaligen Sammelinteressen bietet.

Stellt somit der Upsalaschrank ein viel komplizierteres Gebilde dar, wie der Pommersche Kunstschrank, so kommt noch als ein die wissenschaftliche Bearbeitung sehr erschwerender Umstand hinzu, daß ein durch dies Labyrinth leitende Faden, wie ihn der Berliner Schrank in dem alten Inventarverzeichnis Hainhofers besitzt, hier leider fehlt. Es war also eine überaus mühsame, die größte Geduld und Hingabe erfordernde Aufgabe, die sich der Verfasser gestellt hatte, die er aber in dem stattlichen, vornehm ausgestatteten vierbändigen Werke, das sich im Format an die von Julius Lessing und Adolf Brüning 1906 veranstaltete Publikation des Pommerschen Kunstschrankes anschließt, aufs glänzendste gelöst hat. Der Schrank und sein Inhalt ist in allen seinen Teilen und Einzelheiten auf 108 Tafeln und 165 Textabbildungen dargestellt. Auch Stiche u. a., die als Vorlagen gedient oder etwa den Gebrauch eines der Geräte veranschaulichen, sind reichlich beigegeben. Dazu tritt eine ausführliche erschöpfende Beschreibung, bei der die Literatur der so verschiedenartigen Gebiete volle Berücksichtigung findet.

Das mangelhafte urkundliche Material gestattet nicht, wie beim Berliner Schrank, der u. a. ein vollständiges Künstlerverzeichnis enthält, eine so genaue Feststellung der künstlerischen Urheberschaft. Neben Hainhofer nimmt Böttiger als künstlerischen Leiter wohl mit Recht den Augsburger Stadtmaler Matthias Kager an, dessen Hauptanteil an der Gestaltung des Pommerschen Kunstschrankes sich mit Sicherheit nachweisen ließ. Die Silberarbeiten lassen sich durch ihre Marken auf Hans Lencker, Hans Michael Bayr und andere Augsburger Goldschmiede verteilen. Die Malereien auf Halbedelsteinen führte zumeist Johann König aus.

Außer der Geschichte des Schrankes selbst verfolgt Böttiger auch die Tätigkeit Hainhofers während der Zeit zwischen der Ablieferung des Pommerschen Kunstschrankes bis zur Übergabe des Upsalaschrankes an Gustav Adolf, also von 1617—1632. Mit besonderer Liebe aber geht der Verfasser der Persönlichkeit Hainhofers nach und sucht auch aus den schwächsten und zartesten Reflexen das Bild dieses merkwürdigen Mannes aufzufangen, dessen Tätigkeit als eines politischen Agenten so sonderbar mit seinen Kunstinteressen verwebt war. Freilich seine Kunstauffassung war, wie Böttiger nachweist, nur gering. Er schätzte vor allem das Seltene, Seltsame und Absonderliche, und bei einem Kunstwerk interessierte ihn neben der technischen Geschicklichkeit, die seine Herstellung erforderte, zu allermeist der gedankliche Inhalt. Das stand ihm am höchsten, bei dem es möglichst viel »zu spekulieren« gab. Da Hainhofer als Kunstfreund und Sammler wohl einer der hervorragendsten Repräsentanten seiner Zeit gelten kann, ist dieser Teil des Werkes, der voll feinsinniger Bemerkungen und kluger Gedanken ist, ein sehr wertvoller Beitrag zur Geschichte der Geschmacksbildung sowohl, wie auch der menschlichen Phantasie. Damit hebt auch der Verfasser den an sich nicht so anziehenden Gegenstand seiner Arbeit in ein höheres Gebiet hinauf, in dem auch die vielen Nichtigkeiten und Absonderlichkeiten des Upsalaschrankes ihr eigenes Licht erhalten.

A. Brüning.

Erwiderung.[1])

Die Sammlung des Barons von Schlichting zu Paris besitzt ein Doppelbildnis, Rubens neben seinem jungen Schüler Anthonis van Dyck darstellend, das ich im Juliheft des Jahrbuches der Königl. Preuß. Kunstsammlungen als ein Frühwerk van Dycks publizierte. Auf der Brüsseler Ausstellung belgischer Kunst des XVII. Jahrhunderts sah es Max J. Friedländer und hat sich in einem ungemein aufschlußreichen Bericht über diese Veranstaltung mit folgenden Sätzen hier gegen meine Attribution gewandt: (Rep. f. Kunstw. XXXIII, S. 385) ..... »Von der geringen Qualität der Malerei abgesehen, kann ich nicht glauben, daß van Dyck vor der Aufgabe, ein Doppelporträt von sich und seinem Meister zu entwerfen, zu einer so absurden Komposition gekommen wäre. Dagegen erklärt sich das sinnlose Gebilde, wenn man annimmt, irgendein Nachfolger habe die Köpfe der beiden Berühmtheiten von daher und dorther entlehnt und äußerlich zusammengestellt. Van Dyck dreht seinen Kopf ohne ersichtliches Motiv, und Rubens blickt ebenso unmotiviert nach unten.« Gerade weil ich vor Friedländers Kennerschaft die unbedingteste Hochachtung empfinde, möchte ich auf seine Worte einiges entgegnen; nicht, um ihn zu meiner »günstigen Ansicht« über jenes Bild zu bekehren, — ich wage kaum zu hoffen, daß mir dies gelingen könnte, — sondern lediglich, um zu begründen, warum mir Friedländers Folgerungen in diesem Falle nicht zwingend erscheinen.

Er bemängelt zunächst die »geringe Qualität der Malerei«: Auf der Brüsseler Ausstellung war ein Porträt van Dycks zu sehen, das einen Comte Vilain XIV. darstellen sollte, und von Hymans in der Gazette des beaux-arts mit enthusiastischem Lob gepriesen wurde: »La tête est puissament expressive«, — heißt es da — »les mains sont superbes.... un de ceux [morceaux] qui retiennent le plus longuement le visiteur.« Valentiner aber, der ebenfalls ein trefflicher Kenner vlämischer Kunst ist, hält das nämliche Bildnis nur für »eine nicht schlechte Kopie«.... Dieses eine Beispiel, dem sich noch etliche anfügen ließen, möge zeigen, wie gerade über den Wert van Dyckscher Bilder die Meinungen auseinandergehen. Immerhin gestehe

[1]) Durch die Aufnahme dieser Erwiderung möchte die Red. nicht den Anschein erwecken, als teilte sie die Zweifel an der Richtigkeit des Friedländerschen Urteils über das Doppelporträt der Sammlung Schlichting.

INHALT.

Seite

Cornel von Fabriczy †. Von *Hans Mackowsky* 485

Zur inhaltlichen Deutung eines Bildes im Museo Civico zu Pisa. Von *Willy F. Storck*. Mit 2 Abbildungen 493

Zur Entstehungsgeschichte der schwäbischen Gotik. Von *Hans Klaiber* 498

Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter von Adolf von Nassau bis Maximilian I. (1292—1519). Von *Willy Scheffler*. (Schluß.) 509

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467. Von *Albert Gümbel*. (Fortsetzung.) 525

Über die Herkunft des Malers Polidoro Veneziano. *G. Gronau* 545

Ein Zeugnis über Matthias Grünewald aus dem Zeitalter Ludwigs XVI. *H. A. Schmid* 547

Ein deutscher Bildhauer in London 1306. *F. Liebermann* 550

Literaturbericht.

Konnerth. Die Kunsttheorie C. Fiedlers. *H. Wölfflin* 551

Franz L. Müller. Die Ästhetik A. Dürers. *H. Wölfflin* 552

Tancred Borenius. The painters of Vicenza. *G. Gr.* 553

Max von Boehn. Guido Reni. *August L. Mayer* 556

Charlotte Aschenheim. Der italienische Einfluß in der flämischen Malerei der Frührenaissance. *Hanns Schulze* 557

P. Ganz. Katalog der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel. *H. A. Schmid* . 559

Werner Weisbach. Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. *Richard Hamann* 562

Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut. *Friedländer* . 563

John Böttiger. Philipp Hainhofer und der Kunstschrank Gustav Adolfs in Upsala. *A. Brüning* 564

Erwiderungen.

Emil Schaeffer 567

F. Bruckmann A.-G. 570

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, München, Alte Pinakothek

zu adressieren.